ScuolaZOO

LA CONDIZIONE TRAGICA E ASSURDA DELL'UOMO NEL '900

Quando così il mio dramma si complicò, cominciarono le mie incredibili pazzie.

Luigi Pirandello

Introduzione

Il tema che verrà affrontato in questa trattazione, potrà sembrare ad alcuni banale, ma nell'approfondire questo argomento mi sono resa conto di come il teatro, più che la letteratura e le altre arti, sia riuscito a mettere in scena la condizione tragica e assurda dell'uomo novecentesco. Si potrebbe affermare che il teatro sia "lo specchio dell'animo umano", e nei drammaturghi di questo periodo si delinea, infatti, un conflitto interiore dato dalla crisi che già era nata nel XIX secolo e che è andata degenerando nel secolo successivo. Le cause possono essere ricercate nella modernità e in primo luogo negli sconvolgimenti mondiali che travolsero le civiltà di tutto il mondo.
Il teatro del Novecento scardina la tradizionale divisione di genere fra tragedia e commedia: il dramma presenta personaggi comuni, vicende quotidiane, finale aperto. Non ci sono più eroi, come nella tragedia classica, e la risata della commedia è sempre amara. Ciò che voglio mettere in evidenza non è tanto l'evoluzione del teatro dal punto di vista strutturale bensì da quello sociale inquadrandolo in una serie di malesseri, disagi e paure che covavano all'interno della società.
Nella trattazione, questo argomento verrà esaminato, dopo un breve contesto storico, analizzando le opere di alcuni autori emergenti di diverse nazionalità.

Dal positivismo alla crisi di passaggio tra '800 e '900 in ambito storico-culturale

Per secoli, si può dire fin dalla sue origini greche, la cultura occidentale, pur rinnovando continuamente le sue concezioni, era rimasta ancorata a principi conoscitivi razionali, oggettivi e assoluti, a valori morali e a canoni estetici universali, a una visione sostanzialmente ottimistica della storia e della vita.
Nell'**Ottocento**, poi, la civiltà occidentale aveva raggiunto il più alto grado di **ottimismo razionale**, esprimendo – con l'idealismo, il positivismo e il marxismo – una fondamentale fiducia nei poteri della ragione e nel **progresso della civiltà**. Ora, proprio alla fine del secolo, scienziati, filosofi, letterati, artisti, seppur per vie diversissime, convergono nel mettere in dubbio e talvolta persino nel disconoscere il patrimonio culturale consolidato della civiltà occidentale. Le certezze filosofiche si sgretolano sotto i colpi di una critica spietata, i canoni realistici dell'espressione artistica sono stravolti dalle **nuove poetiche soggettivistiche**, che rifiutano ogni regola e convenzione precedente, le teorie scientifiche vengono ribaltate, la stessa immagine della scienza fortemente rivoluzionata.
Il termine "crisi", usato dapprima in ambito economico e politico, si diffonde progressivamente ai più diversi aspetti della cultura: si inizia a parlare di "crisi di valori", "crisi della ragione"e così via. Il termine ha poi pervaso la cultura del Novecento. L'epoca del positivismo e la sua fiducia in una spiegazione razionale complessiva della realtà, ottenuta con il metodo scientifico, fu attraversata da dubbi e contrasti sui limiti della conoscenza scientifica: la scienza veniva accusata di essere bassamente materialista, insensibile alle esigenze più profonde dell'uomo, come sentimenti, ideali, morale, fede. Su questa base ci fu un ritorno alla religione o a filosofie idealistiche, spiritualistiche, mistiche: si proclamava la superiorità dell'azione sul pensiero, dell'intuizione sull'analisi razionale, si denunciava il carattere inferiore, meramente utilitario, della conoscenza scientifica. Queste correnti acquistarono forza lungo i decenni, fino a configurare alla fine del secolo una generale rivolta antipositivista.

Nietzsche: “ La Nascita della tragedia”

Nietzsche è forse il miglior interprete della fine di un mondo e del bisogno di rinnovamento di tutta un’epoca: profeta insieme della decadenza e della rinascita, il filosofo condivide tutte le ambiguità delle avanguardie intellettuali e artistiche borghesi del primo ‘900. La riflessione nietzcheana aveva avuto origine nei primi anni Settanta, con la pubblicazione della sua prima grande opera: ”La nascita della tragedia” nel settembre 1871, con la quale egli diede avvio alla sua azione di smascheramento dei valori della tradizione culturale occidentale. È un opera composita, nella quale coesistono, di fatto filologia, filosofia, estetica e teoria della cultura, ma l’ispirazione dominante dello scritto è comunque filosofica.
La filosofia nietzscheana viene formulata per la prima volta attraverso categorie estetiche: l’arte è in grado di spiegare l’essenza del mondo e della vita: a essa deve dunque affidarsi la comprensione filosofica. L’arte viene perciò messa al centro: con l’occhio dell’arte il pensatore riesce a vedere il mondo dietro il velo delle apparenze. La filosofia risulta così interpretata con l’ottica dell’artista e l’arte con l’ottica della vita: concezione artistica, filosofia della vita e interpretazione dello spirito greco si saldano in un tutto, in cui la categoria del tragico viene a costituirsi come la dimensione caratteristica della realtà. Interpretando tragicamente l’essenza del mondo Nietzsche scopre nella tragedia, in quanto opera d’arte, lo strumento per la vera comprensione dell’essere: attraverso il tragico egli vuole interrogare il mondo sui suoi enigmi.

Lo spirito greco: l’apollineo e il dionisiaco

Per esprimere la propria concezione estetica Nietzsche ricorre alle figure del mito greco. La tragedia è la massima espressione artistica perché in essa si incontrano le due grandi forze che animano lo spirito greco, l’*apollineo* e il *dionisiaco*. La duplicità dell’istinto artistico greco si mostra attraverso le maschere di Apollo e Dioniso. Apollo è il dio della luce, della chiarezza e della forma: l’apollineo si esprime nelle forme limpide e armoniche della scultura e della poesia epica. Dioniso è il dio della notte e dell’ebbrezza, del caotico e dello smisurato: il dionisiaco si esprime nell’esaltazione creatrice della *musica* (e nella poesia lirica). Nella tragedia, apollineo e dionisiaco si fondono nella perfetta sintesi costituita dal canto e dalla danza del coro e dall’azione drammatica. All’immagine della grecità dipinta dal classicismo, fondata sull’esaltazione dell’armonia e della compostezza, Nietzsche ne contrappone dunque una completamente diversa, in cui questi elementi “apollinei” sono in profonda tensione con la dimensione irrazionale del dionisiaco. È proprio il dionisiaco che, nell’interpretazione nietzscheana, viene ad assumere un ruolo centrale. Infatti, Nietzsche sostiene una tesi sull’origine della tragedia tutta nel segno di Dioniso: la tragedia si forma dal coro dei seguaci mascherati del dio, del quale ripete le sofferenze: nella morte dell’eroe è Dioniso stesso che muore, per poi nuovamente rinascere.

La tragedia rappresenta la gioia e il dolore della vita

La sensibilità greca, per Nietzsche, avverte con profondità mai più raggiunta la tragicità della vita e della condizione umana: la limitatezza dell’esistenza individuale, il suo essere momento di un ciclo di vita e di morte sul quale l’uomo non ha alcun potere. Il gioco dialettico di apollineo e dionisiaco, dunque, esprime innanzitutto il sistema di forze e di impulsi che agisce all’interno di ogni singolo uomo. L’apollineo è l’illusione, il sogno che rende accettabile la vita racchiudendola in forme stabili e armoniche. Nel dionisiaco si rivela all’uomo tutto l’abisso della sua condizione: la vita si rivela per come è, gioco crudele di nascita e morte.

Il dionisiaco è l'esperienza del caos, il perdersi di ogni forma stabile e definita nel flusso ambiguo della vita. In esso vi è dunque il dolore: la tragedia è infatti sofferenza. Eppure nello stesso tempo, è anche gioia, perché Dioniso è forza generatrice, vita che si afferma continuamente al di là della morte. Nel dionisiaco l'uomo infrange i divieti e le barriere imposti dalla cultura e, alla vita: si libera cioè dalle illusioni e si accorda con la natura che è forza, vitalità. Ciò è possibile, in particolare, nell'esperienza artistica, durante la quale lo spettatore non vive, come voleva Aristotele, una catarsi, una "purificazione"delle passioni, ma si immerge e si abbandona al flusso di dolore e di gioia che la tragedia fa vivere sulla scena.

Socrate e la morte della tragedia

Nietzsche interpreta come decadenza l'intera storia dell'Occidente, a partire dalla vittoria dello spirito scientifico-socratico sullo spirito musicale-dionisiaco della tragedia greca. La tragedia muore infatti per il filosofo nel momento in cui il pensiero greco, con Socrate, pretende di racchiudere in concetti l'esistenza, imponendo così alla vita il primato della ragione. La "tragedia muore suicida" per mano di Euripide, "maschera" che non rivela più né Apollo né Dioniso, ma un nuovo demone, Socrate. Euripide, infatti "porta lo spettatore sulla scena" e trasforma l'azione drammatica in dibattito teorico, riproduce nell'arte la profondità del quotidiano abbandonando la profondità religiosa del mito. Con Euripide la tragedia sopravvive così nella sua "forma degenerata", nella quale il mito tragico decade divenendo pura narrazione realistica di vicende razionalmente concatenate. Il realismo euripideo è tuttavia conseguenza dell'ottimismo razionalistico socratico. Nietzsche interpreta quindi l'età di Euripide e di Socrate come un'età di decadenza, in cui la cultura ellenica, che aveva espresso con Eraclito ed Eschilo una grande capacità di cogliere la tragicità dell'essere, perde il suo mondo vitale con il mondo del mito e con la comunità delle polis. Si chiude con Socrate l'epoca di Dioniso e il dionisiaco stesso viene espulso dalla cultura occidentale. All'uomo *tragico* si sostituisce l'uomo *teoretico*, che con la potenza della ragione e della scienza si dedica a costruire un maestoso mondo di apparenze per affermare il suo dominio tecnico sulla vita. Spinto dal bisogno di sicurezza, dall'esigenza di ordine nella vita, egli aderisce alla mentalità socratica per cui "al giusto non può accadere niente di male".

Spirito tragico e accettazione della vita

> *"Oh come diversamente mi parlò Dioniso? Oh come mi era lontano allora tutto questo rassegnazionismo!"*
> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*

Nietzsche supera il rassegnazionismo schopenaueriano: l'uomo non deve fuggire dal mondo, non deve isolarsi e soprattutto non deve cercare di annientare i suoi istinti. L'uomo deve piuttosto vivere secondo la sua natura, accettando la vita così come è. Nietzsche vuole essere discepolo di Dioniso, poiché nell'antica figura greca egli vede il simbolo del suo "Si" totale al mondo, Dioniso è il dio dell'ebbrezza e della gioia, il dio che canta, ride e danza. Egli è l'incarnazione di tutte le passioni che dicono "Si" alla vita e al mondo.

La concezione tragica del mondo ritorna nell'opera Wagneriana

Se la tragedia greca è morta con Euripide, il tragico rimane tuttavia una dimensione ineliminabile della vita. Il conflitto fra concezione tragica e concezione teoretica del mondo resiste e sopravvive, secondo Nietzsche, al tentativo, compiuto dal pensiero occidentale a partire da Platone e dal cristianesimo in poi, di costruire filosofie "antitragiche", cioè finalizzate ad occultare il tragico

attraverso l'ottimistica pretesa di imporre al mondo un ordine razionale. Il fallimento di questa pretesa, di cui Nietzsche scorge i primi sintomi nella cultura del suo tempo, può aprire la via a un ritorno della tragedia: una possibilità che il filosofo tedesco vede rappresentata dal dramma musicale di Wagner. L' "opera totale wagneriana, in quanto riunisce gesto, parola e musica, è l'opera d'arte completa, all'altezza della tragedia antica. Nell'arte, e in particolare nella musica, la tragicità dell'esistenza non solo può trovare espressione adeguata, ma può anche venire trasformata in esperienza vitale, ossia nella riappropriazione della gioia e del dolore che sono legati alla contraddittorietà della vita: " *Solo come esperienza estetica l'esistenza e il mondo appaiono giustificati*".

L'avvento della modernità e l'affermazione della crisi dell'uomo nel Novecento

Il periodo in cui visse Nietzsche può essere considerato solo l'inizio di una stagione in cui la crisi delle certezze andrà sempre più ad affermarsi nel corso del Novecento. Le cause possono essere ricercate innanzitutto nella **modernità** che all'inizio del secolo travolse la società, distruggendo il mondo rurale vecchio stile, creando le città nuove dell'Occidente e le loro funzioni, plasmando la società di massa. E, tuttavia, il ritmo del cambiamento produceva un'angoscia oscura in chi lo stava vivendo. Eppure sul piano socio-politico le profonde contraddizioni che si erano create agirono nell'ombra fino al 1914, mentre l'Europa mostrava il volto apparentemente benestante e sereno della *belle époque*. La diffusione delle ideologie nazionalistiche, il consenso delle masse, l'esaltazione della forza e la conseguente corsa agli armamenti trascinarono l'Europa, nel 1914, al **Primo conflitto mondiale** che portò solamente morte e distruzione. Al termine della guerra l'assetto europeo si modificò notevolmente: i grandi imperi crollarono, mentre nacquero nuovi stati. Tuttavia in alcuni paesi europei inizia a legittimarsi uno dei più pericolosi regimi politici, il **Totalitarismo**, che assegnava allo stato un **controllo assoluto della società** e che nel 1939 portò alla **Seconda guerra mondiale**. Le dittature più temibili furono sicuramente il fascismo di Benito Mussolini che si affermò in Italia e, il Nazismo di Adolf Hitler che si instaurò in Germania.

Luigi Pirandello e il «teatro nel teatro»

Pirandello è tra gli autori che meglio rappresentano il periodo che va dalla crisi successiva all'unità d'Italia all'avvento del fascismo. Pochi come lui ebbero coscienza dello scacco subìto dagli ideali del Risorgimento e dei complessi cambiamenti in atto nella società italiana. Sul piano letterario il suo punto di partenza fu, come per gran parte degli autori nati nella seconda metà dell'Ottocento, il naturalismo. Fin dal primo momento però l'oggetto privilegiato delle rappresentazioni pirandelliane non fu il mondo popolare bensì la condizione della piccola borghesia. Il personaggio pirandelliano è infatti lo specchio del crollo dei valori della società borghese che intraprende una rigorosa e pungente analisi delle comuni credenze e convenzioni sociali.

E' da questa prospettiva che lo scrittore seppe sviluppare una forte critica di costume. Ma poiché anche lui apparteneva alla piccola borghesia, finì per accentuarne i dubbi e le sofferenze, che rappresentò come il segno di una condizione eterna di tutti gli esseri umani. D'altro canto fu proprio la direzione esistenziale e metafisica assunta dalla sua ricerca a portarlo molto vicino alle posizioni di alcuni dei più grandi scrittori europei del novecento. Pirandello è stato uno dei pochi

scrittori italiani del Novecento capaci di raggiungere una fama mondiale: ancora oggi i suoi drammi sono tra i più rappresentati in tutto il mondo. A consacrazione di questa estrema rilevanza, nel 1934 gli venne assegnato il Premio Nobel per la letteratura.

La scelta del teatro: un gesto antipoetico

La decisione di dedicarsi al teatro assume per Pirandello il significato di un gesto antipoetico, antiletterario. Non a caso, come lo scrittore stesso afferma, tale decisione è la conseguenza del clima della guerra:

“ nello sconvolgimento provocato dal conflitto l’arte non può che procedere verso la propria autodistruzione, diventando beffa e parodia di se stessa”

Claudio Vicentini

L’opera artistica, in questa età di crisi radicale, non può più coincidere pacificamente con se stessa, ma si sdoppia, «non può più aspirare ad autenticità, pienezza, naturalezza, come nell’ideologia romantica, ma deve ostentare la propria artificiosità di costruzione e di “doppio”», diventando, come affermò Pirandello stesso, «farsa che include nella stessa rappresentazione della tragedia la parodia e la caricatura di essa». Ciò spiega perché la prima grande produzione teatrale di Pirandello assuma le caratteristiche del “grottesco”, un’arte autoriflessiva, sdoppiata, parodistica, che nega se stessa.

La diffidenza verso il teatro e i testi “metateatrali”

Pirandello cominciò a dedicarsi con impegno al teatro a partire dal 1910, ed i primi drammi significativi, quelli della stagione del “grottesco”, nacquero tra il 1916 e il 1918; ma sin dal 1908, con il saggio *Illustratori, attori e traduttori*, pubblicato nella *“Nuova Antologia”*, egli aveva affrontato teoricamente il problema del rapporto tra il testo drammatico, concepito e scritto dall’ autore, e lo spettacolo recitato dagli attori. Leggendo il saggio si coglie una forte diffidenza dell’ autore verso il teatro, inteso come fatto materiale, cioè come rappresentazione che avviene sul palcoscenico ad opera degli attori. Pirandello paragona l’operazione compiuta dagli attori che recitano un dramma a quella di un pittore che illustra un romanzo o una novella, o a quella di un traduttore che trasferisce un testo letterario da una lingua ad un’altra: in tutti e tre i casi, la concezione originaria dell’autore e la forma che egli le ha conferito non possono che modificarsi, deformarsi, guastarsi. Il personaggio sulla scena «dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, poiché l’attore l’ha ricreato in sé, e sua è l’espressione, quand’anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto». Ma per quanto l’attore sia bravo e si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, non riuscirà a renderlo sulla scena come l’ autore l’ha voluto. Ciò è evidente nel rapporto autore-attore si riflette un tema tipicamente pirandelliano, ossessivamente presente nella sua opera, il dramma della relatività delle visioni individuali, per cui ciascuno vede la realtà a seconda del mondo di idee e sentimenti che ha dentro, e per questo non potrà mai intendere la visione degli altri.
Questa diffidenza per il fatto scenico si può trovare espressa nei testi “metateatrali” di Pirandello, in cui l’autore riflette e discute sul teatro all’interno della stessa azione drammatica.

I "Sei Personaggi in cerca d' autore"

"Posso soltanto dire che, senza sapere d' averli appunto cercati, mi trovai davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire persino il respiro, quei sei personaggi che ora si vedono sulla scena"
L. Pirandello, Prefazione a "I Sei Personaggi in cerca d'autore"

Nel 1921, con "*Sei personaggi in cerca d'autore"*, Pirandello porta allo scoperto il rifiuto, investendo direttamente temi, intrecci e convenzioni teatrali del tempo. I Sei Personaggi a cui allude il titolo, un Padre, Una Madre, un Figlio, una Figliastra, una Bambina, un Giovinetto, sono nati vivi dalla mente di un autore, e pertanto, sono creature vive di una vita propria, indipendenti da chi le ha create. Tuttavia l'autore si è rifiutato di scrivere il loro dramma. Essi hanno invece bisogno di viverlo, di trovare l'esaltazione spirituale delle loro vicende nella superiore forma artistica, che li liberi dalla loro forma in cui sono imprigionati e costretti a rivivere continuamente le loro sofferenze, le loro vergogne, le loro lacerazioni le loro frustrazioni. Si presentano pertanto su un palcoscenico dove una compagnia sta provando una commedia (*Il giuoco delle parti* di Pirandello), affinché gli attori diano al loro dramma quella forma che l'autore non volle fissare. Dopo l'iniziale sbalordimento il capocomico e gli attori accettano di recitare il dramma dei personaggi. Questi in parte lo narrano, in parte lo rivivono davanti alla compagnia, ridando vita ai conflitti che li dividono, sopraffacendosi l'un l'altro, litigando tra loro. Il capocomico, assieme al Padre, ne ricava un abbozzo con le azioni essenziali, che dovrà costituire la base dell'interpretazione degli attori.

La messa in scena dell' impossibilità di scrivere e rappresentare il dramma

In questo modo Pirandello non mette in scena il dramma dei personaggi ma la sua impossibilità di scriverlo. Emerge però anche l'impossibilità di rappresentarlo: non solo per la mediocrità degli attori, ma per l'incapacità intrinseca del teatro di rendere sulla scena ciò che uno scrittore ha concepito. I Sei personaggi costituiscono così un testo metateatrale, dove, attraverso l'azione scenica, si discute del teatro stesso.
Il dramma, alla sua prima rappresentazione a Roma nel 1921, suscitò l'indignazione furibonda del pubblico, impreparato a un discorso d'avanguardia che sconvolgeva le convenzioni del teatro corrente, ma in seguito andò incontro ad un trionfale successo, anche su scala mondiale.

I temi cari alla "filosofia" pirandelliano

Attraverso quest'opera, che mette in scena il conflitto fra autore e letteratura drammatica del tempo, fra autore e attori, Pirandello allude poi metaforicamente ad un altro ordine di temi, e più precisamente a tre motivi centrali della sua visione del mondo:

1) *L'impossibilità di comunicare*, che nasce dal fatto che ognuno di noi ha in sé una sua visione soggettiva che resta sconosciuta agli altri, per cui non possiamo mai riconoscerci nella visione che gli altri hanno di noi. Di qui deriva il fatto che il teatro per Pirandello tradisca sempre la volontà dell'autore; e per questo gli attori della compagnia, prescindendo dalla loro mediocrità, non sarebbero mai in grado di rendere il dramma come questi lo sentono.
2) *Il rapporto verità-finzione e l'inconsistenza della persona individuale.* Se le persone reali sono costruzioni fittizie, non possiedono maggiore realtà della finzione letteraria. Anzi, in un certo senso, i personaggi letterari sono più veri di quelli viventi, perché questi mutano continuamente, sono un fluire di stati differenti e incoerenti , mentre il personaggio artistico, argomenta il Padre, qui portavoce dell'autore, « *ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre "qualcuno". Mentre un uomo [..] può non essere"*

nessuno"». Pirandello dissolve il confine che separa realtà e finzione: anche quella che crediamo realtà è finzione. Vissuta dall'interno la "finzione" dei personaggi è realtà. Per questo al termine le ombre della Bambina e del Giovinetto non compaiono più: nella loro *realtà*, quella fantastica, sono morti (e su questo conflitto si chiude praticamente il dramma).

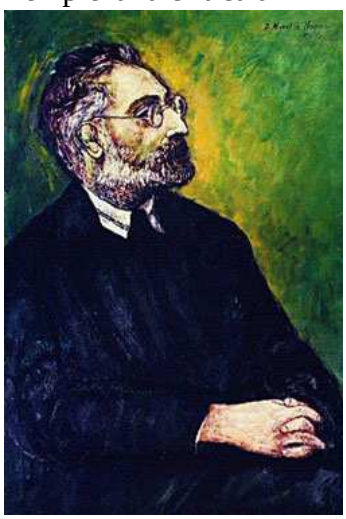
3) *Il conflitto vita-forma,* o per usare le parole di Pirandello stesso nella *Prefazione*: « il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile». Soprattutto il Padre e la Figliastra parlano di questa atroce immutabilità della loro forma, nella quale l'uno e l'altra vedono espresse per sempre le loro essenzialità, che per l'uno significa castigo e per l'altra vendetta.

Pirandello y Unamuno frente a la locura : " Enrique IV" y "El Otro"

"El Otro" (1926)

Aunque no es muy conocida, "El Otro" es una obra teatral muy importante de Miguel de Unamuno. Presenta a Laura, casada con el otro, sobrenombre de Cosme, hermano gemelo de Damián. Cosme reconoce haber asesinado, por envidia, a su hermano.
Después, asume su personalidad, fundiendo en la figura de el otro a Caín y Abel. Reconociendo a Caín, Damiana, viuda de Damián, anuncia que tendrá un hijo de Cosme. Así se impone sobre Laura, que no acepta el cambio de personalidades. El otro se quita la vida al saberlo y los sobrevivientes reflexionan sobre esta discordia de contrarios en que Caín es la otra cara de Abel y el mal, la simiente de la vida.

Desde 1923, fecha en la que Unamuno publica su articulo "Pirandello y yo" empieza la critica a señalar semejanzas entre ambos autores y va a ser el mismo Unamuno quien determine las causas:



"*Es un fenómeno curioso que se ha dato muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofía, el que dos espíritus sin conocer sus sendas obras,sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o hayan llegado a los mismos resultados. Diríase que es algo que llora en el ambiente, o mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quién lo revele"*
Ambos autores van a reflejaren en su obra su crisis existencial y se van a servir del teatro como dramatización y personificación de su interpretación del mundo y de la vida. Los dos tienen el mismo afán por investigar las complejas y múltiples identidades del ombre moderno, la relatividad de descriminar entre verdadero y falso, racional e irracional, normaildad y locura.
Ellos proponen la locura como la verdadera dimensión de la existencia, como el espacio definitivo de la propia existencia fuera de la vida. La locura va a ser imagen de la libertad limitada por los otros, el símbolo y la practica del lenguaje libre, pero con la condición de que ésta no se identifique con la razón.
Esta locura, que voy a centrar en *El Otro de* Unamuno y en *Enrique IV* de Pirandello, va a ser un tema que se repite en muchas de su obras, pero las motivaciones van a ser diferentes: Pirandello tuvo que soportar los celos y las manías de una mujer perturbada con la que se casó en 1894 y cuya enfermedad mental apareció al poco tiempo de su matrimonio, y que fue agravándose hasta convertirse en un autentico martirio para el dramaturgo; en cambio en la obra de Unamuno va a ser

la situación política de su país la que contagie a sus personajes de esa locura, de esa agonía permanente producida por la falta de identidad del ser ante la amenaza de la muerte: muere su madre, muere su hijo.
Son muchas las semejanzas entre estas dos obras:

- En ambas la acción se desarrolla en un espacio cerrado, una casa aislada que va a representar un cárcel, un cementerio o un manicomio, un espacio en el que hay encierro, muerte y locura;
- Existe un paralelismo entre los personajes de ambas obras: hay un personaje que va a organizar la escena y que va a estar representado por el cuñado de El Otro, Ernesto, y por el sobrino del personaje que se va a creer Enrique IV, el joven marqués Di Nolli. Hay dos médicos dispuestos a curar la locura de El Otro, Juan, y de Enrique IV, Dr. Genoni; dos mujeres en cada obra que responden al desdoblamiento de la mujer en Laura y Damiana y en Matilde y Frida; y por ultimo, el doble de El Otro, el Uno, y el antagonista de Enrique IV, Belcredi;
- Nombrar es ser, por eso todos los personajes van a tener su proprio nombre, excepto los dos protagonistas: El Otro y el "Gran Mascherato" que cree ser Enrique IV, ambos van a permanecer anónimos porque han perdido su identidad;
- Tanto Unamuno como Pirandello van utilizar en sus obras un mismo mecanismo teatral en relación con la temporalidad. El misterio aparece ya al principio de las obras y permanece activo en el final. Al levantarse el telón ya ha sucedido todo y la tragedia va a constituir un debate sobre eso que ya ha sucedido. El personaje nace de ese debate, de una tortura mental que se convierte en drama. Los dos quieren destruir la estructura racional sobre la que se basa la conciencia del hombre contemporáneo;
- Los dos tratan de introducir el espectador en su obra dejando el final abierto para que él lo interprete;
- En las dos obras el desencadenante del drama de la locura va a ser el amor, pero un amor diferente: en El Otro será el amor del sujeto por si mismo, y en Enrique IV será el amor por una mujer. Este amor va a ser la causa del odio que llevará a El Otro a matar su hermano, y a Enrique IV a dar muerte a Belcredi.
- La muerte está presente desde el principio, y además esta va a ser necesaria para volver a nacer. Los dos personajes se crean a partir de la muerte. El Otro, después de matar a su hermano dice:

  "*Empecé a vivir hacia atrás, hacia el pasado, a reculones, arredrandome...y desfilo mi vida y volví a tener veinte anos, y diez, y cinco, y me hice niño, ¡niño! y cuando sentía en mis santos labios infantiles el gusto de la santa leche materna...,desnací...me morí...Me morí a llegar a cuando nací, a cuando nacimos.*"

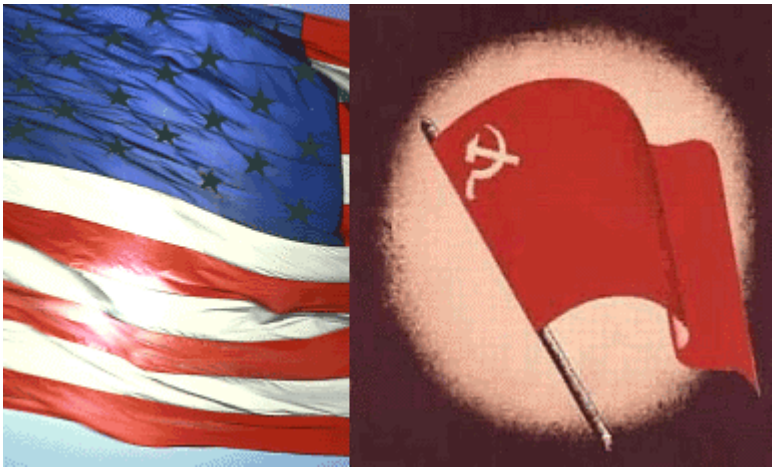
  Al caerse del caballo muere la mente de Enrique y se fija en el siglo XI, en el tiempo de este rey .La muerte provoca el los dos protagonistas reconverción en el "otro yo", y a su vez dispara el tema de la locura que plantea el tema de personalidad y la existencia;

- La locura va a estar unida con una terrible soledad. Se trata de una soledad buscada y deseada, la misma soledad que le fue impuesta a Enrique IV al despertar de la locura, la soledad de quién está no solo fuera sino contra la norma de la sociedad que inventa cabalgadas, que juega con los sentimientos, que permanece en un continuo carnaval del que ni siquiera consigue darse exacta cuenta, como si se tratase de la verdadera vida.

Características principales del teatro de Unamuno

En los personajes unamunianos la palabra es un vehículo del ensayo, de ahí la ausencia a veces del «tú», la ausencia de un auténtico diálogo. Se produce como diría el propio Unamuno, como un monodiálogo. Las ideas se exponen pero no cuajan en la acción dramática, quizá por esa misma tendencia a aligerar su obra de lo no esencial. Los aditamentos que hacen del núcleo semántico un drama, que dan consistencia a la obra, no se desarollan lo sufficiente. A veces, están representadas ciertas pasiones que no generan una acción. Unamuno era consciente de esta descompensación, como lo era de la supresión de todo elemento descriptivo en sus novelas. En efecto, el autor confesaba que le habría sido fácil añadir hermosas páginas que reproducirían los paisajes que conocía, pero su lectura habría retardado lo auténticamente importante y el lector estaría tentado en saltarlas.
Lo importante era plasmar de alguna manera los problemas que lo atormentaban sin que una técnica dramática previa disvirtuarse su importancia.

L'equilibrio del terrore nel secondo dopoguerra



La seconda guerra mondiale lasciò il mondo in una condizione profondamente diversa rispetto a quella degli anni che avevano preceduto il conflitto. La stessa logica che aveva determinato gli schieramenti durante la lotta al nazifascismo si rivelò ben presto superata dai nuovi **e difficili equilibri** venutisi a creare, che presentavano un nuovo assetto geopolitico fondato sul riconoscimento di USA e U.R.S.S. come nuove potenze **dominatrici su scala mondiale**. A tale situazione si era arrivati a guerra ancora in corso, in particolare con la conferenza di Teheran del 1943 e quelle di Yalta e Postdam del 1945.

Dalla guerra si passò alla "**guerra fredda**", ossia un contesto in cui due sistemi, quello occidentale imperniato sull'**economia di mercato** e sulla **democrazia parlamentare** e quello sovietico basato sull'**economia pianificata** e sulla forma istituzionale del **partito-stato,** si confrontavano in modo rigido, pur non pervenendo mai a uno scontro bellico diretto, poiché avrebbe potuto portare entrambi gli schieramenti al reciproco annientamento.
Dopo il grande incubo di Hiroshima e Nagasaki, le città giapponesi annientate dalle bombe atomiche americane nel 1945, la pazzesca corsa agli armamenti nucleari tra Stati Uniti e Unione Sovietica tenne l'umanità sotto la minaccia di una catastrofe che avrebbe fatto sparire in breve tempo la vita umana sulla terra.
La formula dell' "**equilibrio del terrore**" riassume bene il clima in cui i due blocchi si trovarono a vivere.

Il “Teatro dell’assurdo”

Il “teatro dell’assurdo” nacque a Parigi, nei locali d’avanguardia, nel secondo dopoguerra. A causa del clima generato dagli sconvolgimenti della seconda guerra mondiale e della conseguente guerra fredda, alcuni drammaturghi decisero di abbandonare ogni logica per poter descrivere la nuova sensazione che si stava rapidamente diffondendo tra gli animi: il teatro cessò di seguire le regole convenzionali e diventò "*assurdo*". Questo nuovo genere teatrale metteva in scena l’alienazione dell’uomo contemporaneo, la crisi, l’angoscia, la solitudine, la totale impossibilità di ogni comunicazione attraverso situazioni e dialoghi surreali, costituiti da squarci di quotidianità scomposti e rimontati in modo da creare un effetto comico e tragico al tempo stesso. L’azione e, a volte, anche il dialogo sono ridotti al minimo, le vicende sono apparentemente senza senso: in questo modo si scardina ogni convenzione e regola teatrale, si capovolge ogni criterio di verosimiglianza e di realtà. I personaggi sono immersi in situazioni senza alcun legame con il tempo e lo spazio; essi non sono in grado di procedere verso alcun dove: immobili, contemplano una vita priva di senso.

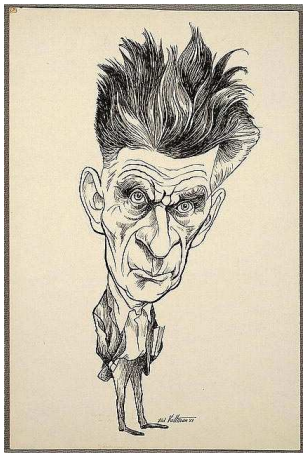
La definizione «teatro dell’assurdo» fu formulata dal critico inglese Martin Esslin e accomuna autori che, pur svolgendo ciascuno autonomamente e senza influssi reciproci la propria ricerca, diedero vita a un corpus di opere omogeneo. I maggiori esponenti furono Eugène Ionesco , Samuel Beckett e Arthur Adamov.
Tutti questi autori avevano in comune il senso di inquietudine che si prova di fronte all'assurdità della vita umana; a tal proposito, Ionesco recita «*recise le sue radici religiose, metafisiche e trascendentali, l'uomo è perduto; tutte le sue azioni diventano insensate, ridicole, inutili*».

Ognuno degli autori è solito descrivere l'assurdo in un modo particolare: quello nichilista, per la quale vengono meno o derisi i significati del testo, quello strutturale, che prevede una disintegrazione delle relazioni interpersonali, e quello verbale, in cui il linguaggio non segue assolutamente i principi di logica.
I testi non intendono assolutamente né trasmettere informazioni, né dar voce a problemi, o narrare la vita dei personaggi, né esporre tesi o ideologie: è un teatro che cerca di tradurre in immagini la realtà interiore.

Waiting for Godot

“Was I sleeping, while the others suffered? Am I sleeping now? Tomorrow, when I wake, or think I do, what shall I say of today?”

Samuel Beckett: the suffering of being



Samuel Beckett was born in 1906 in a Dublin suburb, into a Protestant middle-class family. He was educated at a boarding school, where he was a brilliant student, and then at Trinity College, Dublin. After taking his B.A degree in French and Italian, he moved to Paris where he had been appointed as a lecturer in English and became closely associated with the Irish novelist James Joyce and his circle. He settled permanently in Paris in 1937, and wrote most of his works first in French, then translated them into English.
He began his literary career as a short-story writer and a novelist, however his international reputation established by his plays.

In 1952 Beckett published the play “Waiting for Godot”, first written in French and translated into English in 1954: it was the first play that presented the features of the Theatre of the Absurd. As well as the others representatives of the Theatre drama, Beckett believed that man’ s life appears to be meaningless and purposeless and the human beings cannot communicate and understand each others.
Though the play puzzled some of the critics and shocked the public, it achieve an immense success as the most original, influential play of the time and its protagonists, the tramps Vladimir and Estragon, became the emblems of the Absurd.
Beckett’s further plays develop the character of the naked, helpless, static being, yet by introducing a kind of desperate clowning and mimic language.
In 1969 he was awarded the Nobel Prize for Literature.
He died on December 22nd, 1989.

The plot

The play is divided into two acts. The main characters are Vladimir (also called Didi) and Estragon (also called Gogo), who are waiting for a mysterious Godot. The two characters have never seen Godot and they are not sure where and where he will arrive. The tramps are continually aware of cold, hunger and pain; they quarrel and think about separation and suicide in each act, but they remain dependent on each other and never do anything. The others characters are Pozzo and Lucky, who are physically linked to each other by a rope as well as by a tyrannical relationship of master and servant. At the end of the first act Pozzo and Lucky leave the scene and a boy arrives with a message from Godot, which says that Godot will not come today, but “surely tomorrow”.
The second act is similar to the first, but when Pozzo and Lucky arrive, Pozzo has inexplicably gone blind and Lucky has gone dumb. Again the boy arrives to announce that Godot will not appear. The curtain drops while Vladimir and Estragon are still waiting for Godot.

Absence of a traditional structure

- The play has not development in time, since there seems to be not past and not future, just a repetitive present and a dreary stability characterised the world portrayed;
- It has not setting but a country road and a bare tree;
- It has no plot, because events do not mean anything in the course of time;
- It has no characters in the traditional sense, as a character presupposed some personality;
- It has no action, since the static situation of waiting is described;
- It has no dialogue in the traditional sense, because the characters are unable to provide their present situation or about their recent experience.

Vladimir and Estragon

Vladimir and Estragon are never described as tramps: they are two human beings perpetually concerned with questions about the nature of the self, world and God. They are complementary, since they are different aspect of a single whole: Vladimir represents the intellect and Estragon the body, but both of whom cannot exist without the other. Vladimir is more practical, he never dreams and he keeps waiting; Estragon is a dreamer, sceptical about Godot and always complaining about mysterious persons who beat him during the night. The two characters often engage in insulting one another, in asking each other questions creating a grotesque, humorous atmosphere. The difficulty for Beckett of keeping a dialogue running for so long is overcome by making his characters forget anything. Estragon cannot remember anything about his past; Vladimir, although possessing a better

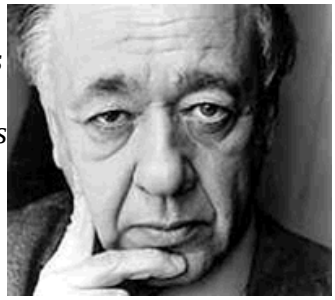
memory, distrusts what he remembers. Estragon needs his friends to tell him his history but he serves as a reminder for Vladimir of all the things they have done together. Thus both men serve to remind the other man of his very existence.

The meaninglessness of time

Time is meaninglessness as a direct result of chance which is the basis of human existence. Vladimir and Estragon return at the same place each day to wait for Godot and live the same experiences with variations each time. It is not know how long in the past they have been doing this, or for how long they will continue to do it: time is a chaos. This meaninglessness of time represents the meaninglessness of man's action, who are impotent in front of life. Human life is characterized by suffering, but Beckett does not want to offer any solution because when you try to systemise, you simplify and stop understanding the truth. The fundamental question is: "Is there a God?". The evidence seems to be that there is not a God but Beckett leaves the question open because it is impossible to know.

> *" I cannot explain my plays. Each must find out for himself what is meant. "*
>
> —Samuel Beckett

Le sens de la vie dans le "Rhinocéros" de E. Ionesco



« *Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue.* »

Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*

La pièce Rhinocéros reflète une vision qui tient l'univers pour définitivement insensé, irrationnel et absurde. Elle peut être considérée comme la dénonciation de toute forme de totalitarisme ou de massification de la pensée et du comportement. Dans une ville ou les habitants se transforment petit à petit en rhinocéros, atteints par une sorte de « maladie commune » - la rhinocérite – seul Bérenger, le personnage principal, lutte pour conserver son identité humaine, non sans être tente de s'abandonner comme les autres à la nouvelle norme, la loi de la jungle des rhinocéros.
Dans sa pièce Rhinocéros, Ionesco révèle ses craintes en la barbarie latente dans le coeur humain et, à travers le personnage de Bérenger, il se projette aussi lui-même avec ses propres conflits dans sa pièce. Les divers éléments dramatiques et thématiques de l'oeuvre se combinent pour former une image du monde intérieur chaotique et incohérent de l'auteur.

Une méthode par laquelle Ionesco communique ses thèmes est l'absurdité des personnages. Ce ridicule apparaît particulièrement à travers leurs réactions face aux deux rhinocéros qui passent à toute allure devant le bistrot, au premier acte. Les gens disent, presque simultanément, "Oh, un rhinocéros!" puis "Ça alors !" Leurs commentaires sont tous très similaires, et ils semblent incapables de formuler des réflexions originales. Nous voyons déjà au début de la pièce quelque chose d'un "esprit de masse" à l'oeuvre, dans lequel chacun répète sans réfléchir les mots et les actes d'un autre.

Ionesco introduit ses thèmes par le biais de l'interaction entre tous les personnages, qui se révèlent complètement irrationnels. Un autre support dont Ionesco se sert pour véhiculer ses idées est le personnage de Bérenger. Les luttes de Bérenger avec la vie reflètent celles de Ionesco lui-même. Lui, bien plus que n'importe quel autre personnage, perçoit la réalité de la vie, et il boit pour fuir cette vision. Dans la première scène surtout, Bérenger semble déconnecté des évènements se produisant autour de lui. La figure de Bérenger devient ainsi le symbole de la résistance de l'individu qui ne veut pas perdre son individualité.
En dehors des éléments de base de l'intrigue, Ionesco utilise beaucoup de techniques dramatiques non traditionnelles pour mettre en scène l'absurdité de la vie. La plus évidente est l'emploi du rhinocéros en tant que métaphore de la barbarie essentielle des êtres humains, et aussi de l'absurdité de l'univers. A l'époque où cette pièce fut écrite, on n'aurait pas employé en dramaturgie une image aussi sauvage et brutale que le rhinocéros. Le rhinocéros contraste violemment avec les images de beauté et de noblesse qui caractérisaient les pièces des époques antérieures. Plusieurs objets matériels différents tombent ou sont détruits dans la pièce, ajoutant à l'effet visuel violent des rhinocéros. Le dialogue logique et ordonné est écarté dans la première scène, et les conversations intercalées contribuent à donner l'impression de chaos. Ionesco use de telles techniques pour donner l'expression sensorielle de son propre trouble intérieur.
Les thèmes de Rhinocéros sont présentés à travers les techniques dramatiques et rhétoriques, l'absurdité des personnages secondaires, et les luttes existentielles du rôle principal, Bérenger. Inexorablement, les croyances et les espoirs de Bérenger pour se corriger sont battues en brèche, et finalement il ne lui reste rien d'autre à faire que crier son défi contre un monde hostile. Il est incapable de trouver un sens définitif à la vie car, d'après Ionesco, il n'y a aucun sens à lui trouver.