

Sylwia Kucharuk

La concezione pirandelliana del teatro nel teatro in "Processo a Gesù" di Diego Fabbri

Lublin Studies in Modern Languages and Literature 33, 50-63

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Sylwia Kucharuk
Maria Curie-Skłodowska University,
Lublin, Poland

La concezione pirandelliana del teatro nel teatro in *Processo a Gesù* di Diego Fabbri

Nella relazione *Pirandello poeta drammatico* in occasione del Congresso su Pirandello nel 1961 Diego Fabbri dice: “La individuazione di Pirandello a teatro consiste proprio nel suo modo di inventare, di immaginare e di fare, in concreto, il teatro: nella sua tecnica teatrale”¹ esprimendo così la sua fascinazione del modo in cui il drammaturgo siciliano faceva teatro. Indubbiamente Pirandello ha suggestionato Fabbri, tuttavia quest’ultimo non era solo un seguace del grande artista, ha messo anche del suo nella creazione teatrale, come sottolinea Graziella Corsinovi nel suo articolo *Pirandello e Fabbri: il processo e l’inchiesta. Dalla scomposizione alla seduzione* :

“Sedotto” dalla magistrale lezione pirandelliana, come molti drammaturghi del novecento, Diego Fabbri ne assume tecniche, tematiche e problematiche, in maniera così complessa ed articolata da far supporre una affinità ben più profonda e pervasiva di quanto si possa dedurre dal sapiente utilizzo dei registri e delle dinamiche teatrali messe in atto da Pirandello.

¹ Antonucci G. (1986): *Storia del teatro italiano del Novecento*. Roma: Edizioni Studium, p.166.

E se ciò non esclude una riorganizzazione, talora antifrastica, dei meccanismi pirandelliani all'interno della produzione dello scrittore forlivese che, originalmente, evolve nella propria direzione espressiva e ideologica la perfetta macchina teatrale di Pirandello, va sottolineata l'analogia di prospettive drammaturgiche tra i due attori (...)²

Dunque pare interessante illustrare come questa si manifesti e riflettere sul modo in cui Fabbri evolve l'idea di Pirandello. Siccome analizzare tutta la creazione teatrale del drammaturgo romagnolo richiederebbe troppo spazio propongo un'analisi di *Processo a Gesù* perché in quest'opera le analogie con il mondo pirandelliano sono rappresentative di tutta la drammaturgia fabbriana.

“Con *Processo a Gesù*, dove è evidente l'influsso pirandelliano, Fabbri incomincia ad uscire dagli schemi tradizionali” spiega Antonio Alessio nel *Teatro di Diego Fabbri*.³ Quest'opera è senza dubbio concepita nel clima pirandelliano. Ci si possono trovare molti temi e motivi che la accomunano alla creazione pirandelliana, come per esempio il carattere processuale o la ricerca della verità. Ma quello che mi interessa di più è la concezione del teatro nel teatro che è molto simile a quella di Pirandello espressa in *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto*. Un'analogia che si manifesta nell'uso degli stessi mezzi teatrali che permettono di uscire dagli schemi del teatro tradizionale.

Già l'inizio di *Processo* rassomiglia molto a quello di *Sei personaggi*. Il sipario alzato, qualcuno mette a posto la scena dove si deve svolgere la rappresentazione o la prova. La scena è semplice: un tavolo, qualche sedia. C'è anche un manifesto sul quale si può leggere l'annuncio della rappresentazione: „Stasera – il pubblico è invitato a partecipare al – Processo di Gesù – l'ingresso libero a tutti” che è somigliante a quello presente all'inizio di *Questa sera*: “Teatro N.N. Questa sera si recita a soggetto sotto la direzione del Dottor Hinkfuss

² Corsinovi G. “Pirandello e Fabbri: il processo e l'inchiesta. Dalla scomposizione alla seduzione”, in: Atti del Convegno Nazionale di Forlì nel decennale della scomparsa di Diego Fabbri (1990): *Fabbri e Pirandello. Il teatro, la persona, l'oltre*. Forlì: Ateneo Editrice, p.90.

³ Alessio A. (1970): *Il Teatro di Diego Fabbri*. Savona: Sabatelli, p.71.

(.....) col concorso del pubblico che gentilmente si presterà e delle Signoree dei Signori”.

Infatti, a scegliere una tra le opere pirandelliane, *Processo* rassomiglia di più a *Questa sera*. In tutte e due si ha una rappresentazione – improvvisazione sulla base di un canovaccio. Le due compagnie teatrali vogliono dare uno spettacolo insolito, diverso dagli ordinari, per questo si prestano all’improvvisazione e invitano il loro pubblico a collaborarci.

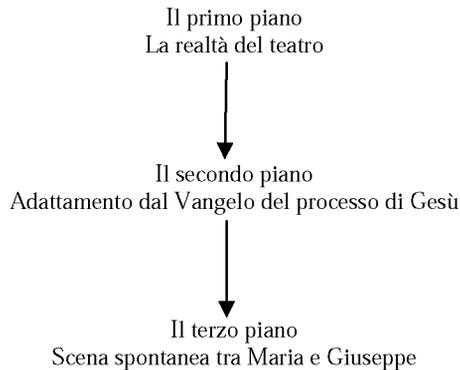
Hinkfuss, il personaggio pirandelliano, e Elia, quello fabbriano, svolgono la stessa funzione nelle opere. Entrambi organizzatori - registi della rappresentazione insolita, appaiono prima dell’inizio dello spettacolo, si rivolgono al pubblico per spiegargli il carattere straordinario dell’opera che sarà rappresentata. Tutti e due presentano gli attori, la problematica e lo schema preordinato dello spettacolo. Decidono dello svolgimento e della successione delle scene, interrompono l’improvvisazione degli attori per fare osservazioni o dare spiegazioni al pubblico quando lo credono necessario.

A guardar bene, ad analizzare la struttura dei due scritti ci si accorge che anche questa è molto simile. In entrambi l’azione si svolge su tre livelli. In *Questa sera* il primo è il teatro dove troviamo il Dottor Hinkfuss e i suoi attori, il secondo la storia dei La Croce improvvisata dagli attori e il terzo la rappresentazione delle scene dell’opera di Verdi *Il Trovatore* da parte dei membri della famiglia. Così i protagonisti sono non solo attori – improvvisatori ma inoltre si trasformano in attori “alla seconda potenza” nelle scenette di un’ altra opera. Per illustrarlo meglio ci serve il seguente schema :



Schema 1. La struttura di *Questa sera si recita a soggetto*.

I piani di *Processo a Gesù* si possono illustrare con uno schema simile:



Schema 2. La struttura di *Processo a Gesù*.

Anche qui la prima realtà è la realtà del teatro in cui Elia e la sua famiglia rappresentano il processo di Gesù. La struttura del teatro nel teatro è approfondita dalla scena che si svolge tra Maria e Giuseppe che recitano spontaneamente un episodio della loro vita. È un'altra realtà che non appartiene né al primo livello del teatro né al processo improvvisato.

Tutto questo illustra bene come nelle due opere non si tratti del tipico teatro nel teatro “che mette in atto un artificio per cui, a un certo punto dello svolgimento drammatico, alcuni o tutti i protagonisti del dramma si trasformano in attori o in spettatori d'una recita teatrale”⁴ ma della scoperta di scatole cinesi, “della moltiplicazione di piani prospettici, l’incastarsi e lo sciogliersi di realtà e finzione”⁵.

Questa caratteristica collega le opere dei due autori che rompono continuamente l’illusione teatrale e la mescolano con la realtà, tanto da creare confusione tra pubblico e attori.

Questa sera si recita a soggetto comincia già dal mettere in dubbio quello che sta succedendo sul palcoscenico. Si tratta della realtà o di un’illusione scenica? È accaduto qualcosa d’imprevisto o lo spettacolo sta cominciando così? Sono le domande che si pongono gli spettatori nel teatro.

Non c’è più la frontiera tra la scena e la platea, sono collegate per unire l’illusione con la realtà. Gli attori entrano sul palcoscenico passando attraverso la sala, durante l’intervallo si mescolano con il pubblico nel foyer continuando ad interpretare le parti in diversi luoghi del teatro.

Le battute che costituiscono il testo dell’opera rappresentata, cioè la storia della famiglia, si mescolano con gli interventi di Hinkfuss, che spiega al pubblico quello che sta succedendo sulla scena, che dà agli attori le indicazioni su come proseguire; con i commenti del pubblico che prende “spontaneamente” la parola e anche con le discussioni degli attori che improvvisando non riescono ad interpretare le loro parti secondo lo schema stabilito da Hinkfuss.

⁴ Lugnani L. „Teatro dello straniamento ed estraniamento dal teatro in *Questa sera si recita a soggetto*”, in: Atti del Convegno internazionale su teatro nel teatro pirandelliano (1976), *La trilogia di Pirandello*, Agrigento, p.60.

⁵ Corsinovi G. “Pirandello e Fabbri: il processo e l’inchiesta. Dalla scomposizione alla seduzione”, in: Atti del Convegno Nazionale di Forlì nel decennale della scomparsa di Diego Fabbri (1990): *Fabbri e Pirandello. Il teatro, la persona, l’oltre*. Forlì: Ateneo Editrice, p. 94.

Verri (a Mommina, come Prima Attrice, uscendo spontaneamente dalla sua parte, con la stizza del Primo Attore tirato a dire quello che non vuole) Benissimo ! È contenta ?

Mommina (da Prima Attrice, sconcertata) Di che ?

Verri (come sopra). D'aver detto quello che non doveva! Che c'entrava quest'incolparsi, così all'ultimo ?

Mommina (c.s.) M'è venuto spontaneo...⁶

L'illusione scenica si confonde con la realtà al punto che gli attori stessi confondono la parte che interpretano con la loro propria identità.

Infatti tutti questi commenti, discussioni, osservazioni di Hinkfuss, degli attori e degli spettatori diventano come le “vive” didascalie dell'opera che si sta rappresentando.

Il Dottor Hinkfuss. Sí sí, basta ! basta così ! A teatro ! A teatro ! Via tutti ! gli avventori rientrino nel Cabaret ! Gli altri, via per la destra ! E tirate un po' il sipario da una parte e dall'altra ! (...)

Il Vecchio Attore Brillante (al Dottor Hinkfuss). Se non vado con loro a teatro, io debbo uscire per la sinistra, no ?

Il Dottor Hinkfuss. S'intende, lei per la sinistra ! Vada, vada ! Che domande!⁷

François Livi spiega il costante giocolare tra la realtà e l'illusione nell'opera pirandelliana nel modo seguente.

Dans *Ce soir on improvise*, tous les éléments du texte écrit et du spectacle sont convoqués: la source littéraire de la comédie, les didascalies, les effets spéciaux, le réglage des décors, etc., Pirandello les exploite systématiquement, grâce à une logique combinatoire qui n'exclut aucune possibilité. Son dessein: brouiller les éléments constitutifs du théâtre. Montrer que la frontière entre la réalité et illusion comique – entre acteur et rôle, entre salle et scène – est des plus conventionnelles. (...)⁸

Infatti, tutto questo fa parte del giocare a carte scoperte, come lo definisce Hinkfuss, dello “spogliare” il teatro dai suoi trucchi e segreti, rivelando il suo lato fittizio.

⁶ Ibidem, p.258.

⁷ Ibidem, p.254.

⁸ Livi F. (1996): *Pirandello, Ce soir on improvise, Chacun à sa façon, Introduction*, Librairie Générale Française, p.8.

Il Dottor Hinkfuss. (...) Per fortuna io stasera sono libero davanti a voi, e spero che a voi non dispiacerà vedere come si mette su uno spettacolo, non solo sotto i vostri stessi occhi, ma anche (perché no?) con la vostra collaborazione.⁹

Per questo Hinkfuss presenta gli attori al pubblico, interrompe la rappresentazione con le sue osservazioni e cambia la decorazione sotto gli occhi del pubblico.

Il Dottor Hinkfuss. Io trarrò profitto di quest'intervallo per il cambiamento di scena. E lo farò davanti a voi, ostensibilmente, per offrire anche a voi che restate nella sala uno spettacolo a cui non siete abituati.¹⁰

Sensibilizza il pubblico a come tutto nel teatro sia finto e non permette loro di dimenticare nemmeno per un momento l'illusione teatrale. Anche la ribellione degli attori che può sembrare spontanea e vera, lui la chiama finzione perché "tutto quanto avviene quassù non può esser che finto".¹¹

All'epoca era una novità introdurre lo spettatore nei segreti del teatro, mostrare ciò che nel teatro tradizionale era accuratamente nascosto e faceva credere che quello che stava succedendo sul palcoscenico fosse vero. Lucio Lugnani nel *Teatro dello straniamento ed estraniamento dal teatro in Questa sera si recita a soggetto* sottolinea il ruolo della creazione pirandelliana per lo sviluppo teatrale.

Pirandello ha spalancato le porte del teatro al metateatro, al saggio che ne scopre i meccanismi e ne fa esplodere le contraddizioni, ha costretto il pubblico allo shock d'uno spettacolo in cui senza tregua si discute su come fare lo spettacolo mentre lo si fa; in fondo a quest'operazione non c'è scioglimento né catarsi, c'è solo un invito a riflettere e una sfida a rispondere agli interrogativi, a sanare le contraddizioni.¹²

⁹ Pirandello L. (1958): *Maschere nude* vol. I, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, p.246.

¹⁰ Ibidem, p.257.

¹¹ Ibidem, p.240.

¹² Lugnani L. „Teatro dello straniamento ed estraniamento dal teatro in Questa sera si recita a soggetto”, in: Atti del Convegno internazionale su teatro nel teatro pirandelliano (1976), *La trilogia di Pirandello*, Agrigento, p.59.

Lucio Lugnani definisce *Questa sera si recita a soggetto* come “un dibattito- spettacolo, rappresentazione- saggio”,¹³ una caratteristica che vale anche per *Processo* di Fabbri.

In questo caso, infatti, si tratta di due dibattiti. Uno consiste in una discussione sulla morte di Gesù la quale accompagna il processo rappresentato dalla compagnia teatrale, l'altro si crea come in *Questa sera* “spontaneamente” tra gli attori che discutono sullo svolgimento della rappresentazione, sui limiti tra lo stabilito e l'improvviso o sul carattere del dibattito. Così il processo - dibattito sulla morte di Gesù è continuamente interrotto dagli interventi degli attori che presentano le loro opinioni su come farlo, su come proseguire.

Sara. Io non sopporto più questa procedura ! (...) ogni sera, o quasi, sento gli stessi dibattiti, gli stessi argomenti, sento fare appello alla stessa procedura... come se qui avvenisse un processo vero e non se ne fingesse invece uno già preparato, con dei giudici - noi tutti- (...) occorre uscire dallo schema ! (...) sentiamo altri testimoni, facciamo altre domande...

Elia. Ma quali ?

Sara. Non lo so... ma estemporanee, improvvisate...¹⁴

Gli attori escono continuamente dalle loro parti, le battute in linguaggio giuridico del processo si mescolano con i commenti su quello che sta succedendo sulla scena. Questo lo illustra bene la scena in cui Elia vedendo che l'improvvisazione esce dalla problematica religiosa e s'avvia verso la politica, si rivolge durante la rappresentazione al Giudice improvvisato o piuttosto allo spettatore che lo interpreta, chiedendogli che professione faccia nella vita.

Elia. (Al giudice improvvisato). Stiamo davvero sconfinando ! Mi pare che adesso si esageri !

Giudice improvvisato. Ma io sono pronto a tacere.

Elia. (...) Ma lei, scusi, chi è ? cos'è ? (...)

Giudice improvvisato. Sono semplicemente un giornalista.

Elia. Molto acuto. Molto serio, per un giornalista.

¹³ Ibidem, p. 60.

¹⁴ Fabbri D. (1957): *Processo a Gesù*, Firenze: Vallecchi Editore, p.30-32.

Giudice improvvisato. Anche i giornalisti vanno in cerca della verità, come vede. (...) Chiedo scusa se ho deviato il corso del dibattito...¹⁵

Questi interruzioni fanno sì che il pubblico perda a volte l'orientamento e come nell'opera pirandelliana non riesca a distinguere la finzione dalla realtà.

L'Intellettuale. (...) Calmissimi, staremo. Ma non per questo ci sarà impedito di fronteggiare la presa di posizione del sacerdote balzato in maniera così inaspettata al centro di questo "processo a Gesù". (Ha una reticenza, con un mezzo sorriso). A meno che anche questo – ma non voglio nemmeno pensarlo- non facesse già parte della rappresentazione, nel quale caso mi siedo subito e vi dico : bravissimi, recitato alla perfezione!¹⁶

Come in Pirandello a rompere l'illusione scenica serve anche l'abolizione della frontiera tra la platea e la scena che in *Processo* è ancora più visibile che nell'opera pirandelliana. Il sipario che serve a creare l'illusione, il senso del gioco, ad incantare gli spettatori, è alzato dall'inizio. Un costante rivolgersi al pubblico da parte degli attori, gli spettatori a cui viene chiesto di entrare sulla scena per interpretare un personaggio, e che alla fine spontaneamente esprimono i loro sentimenti e raccontano la loro vita, tutto questo crea un rapporto di comunicazione tra la platea e la scena.

Elia. (...) C'è anche qui un compiacente spettatore che voglia assumersi la difesa di Ponzio Pilato(.). (Ma dopo un momento d'incertezza tra il pubblico, due persone si alzano in due punti diversi della sala.) Uno...uno soltanto... (...) (Lo spettatore che si trova più lontano dal palco si rimette a sedere e lascia l'incarico all'altro. È un signore di mezza età. Raggiunge il palco).¹⁷

Anche in quest'opera, in presenza del pubblico si mette il costume, si cambia la decorazione, pure la parte.

Elia. Venga pure la madre di Gesù, Maria di Nazareth. (...) Avanti ... Venga lei... se la sente di venire ? (la donna annuisce)

(Elia rivolgendosi direttamente agli spettatori) Finora, aveva raffigurato Calpurnia, la moglie di Ponzio Pilato (...) (La donna si è tolta di dosso il mantelletto romano che l'avolgeva : ora è in vestito borghese).

¹⁵ Ibidem, p.93.

¹⁶ Ibidem, p.120.

¹⁷ Ibidem, p.14-15.

Maria. (chiede un po' timidamente) Che cosa mi devo mettere... per fare la madre di Gesù?(...) Debbo ricordare che facevo la parte d'una romana.¹⁸

Un momento molto importante e significativo dell'opera è la scena della ripartizione delle parti tra gli attori. Le parti sono estratte a sorte sotto gli occhi del pubblico. Tutto questo per ricordare che i personaggi non sono nient'altro che gli attori travestiti e che si tratta solo di una realtà fittizia.

Sara. Egregi signori, ogni sera, prima di iniziare il dibattito, noi ci dividiamo i compiti processuali. (...) I nostri compiti cambiano ogni sera poiché li affidiamo al sorteggio. (Mette la mano dentro il sacchetto ed estrae delle palle colorate. Indicandole a una a una). L'azzurra: Caifa; la bianca: Pilato; la rossa: Gesù; questa nera designa L'Accusatore. (...) Ed ora procediamo al sorteggio. (Rimette le quattro palle dentro il sacchetto e lo porge ad Elia)¹⁹

Anche durante il processo improvvisato si attribuisce la parte in funzione del personaggio che deve comparire.

Davide. Chiedo che venga qualcuno per rispondere a nome di Giuseppe, il padre putativo di Gesù! (verso il gruppo dei testimoni). Uno.. uno qualunque... Desidero, anzi, che sia proprio uno qualunque, e reagisca spontaneamente... Anche uno del pubblico...(..) (uno dei testimoni s'è fatto davanti)

Elia.Sì, sì: va bene. Per me va bene. Avanti.(Al pubblico) Anche quella di Giuseppe è una voce nuova nel nostro processo: mai udita prima; una voce improvvisata.²⁰

Un'altra caratteristica importante che accomuna le due opere è il ruolo dello spettatore. Il pubblico non partecipa più passivamente alla rappresentazione ma la crea insieme agli attori. Già il rivolgersi direttamente al pubblico rompe la quarta parete e invita lo spettatore ad essere critico verso quello che sta guardando. Per di più il pubblico diventa non soltanto testimone dell'azione messa in scena ma anche "attore". Prende la parola, spontaneamente esprime la sua opinione sullo spettacolo, si rivolge agli attori e risponde al regista.

¹⁸ Ibidem, p.35.

¹⁹ Ibidem, p.19.

²⁰ Ibidem, p.44.

In *Questa sera* Hinkfuss parla con il pubblico, risponde a qualche osservazione degli spettatori, ne invita anche uno a raccontare agli altri quello che è successo durante l'intervallo nel foyer del teatro.

Il Dottor Hinkfuss. (Rivolgendosi al Signore delle poltrone, che or ora rientra in sala): E se intanto lei, Signore, mio imperterriti interruttore, volesse informare il pubblico rimasto qua a sedere, se nulla di nuovo è avvenuto là nel ridotto (...)

Il Signore delle poltrone. No, nulla di nuovo. Un grazioso diversivo. Hanno chiacchierato. S'è soltanto saputo che quel buffo signor Palmiro, „Sampognetta”, è innamorato della chanteuse del Cabaret.²¹

In *Processo* il ruolo del pubblico è ancora più importante che in Pirandello. Già nella prima parte dell'opera gli spettatori sono molto più presenti: prendono la parola, sono invitati anche a dare il permesso all'interrogatorio dei nuovi testimoni, all'uscita dallo schema stabilito da Elia. Nella seconda parte dell'opera il loro ruolo diventa ancora più determinante. Gli spettatori anche senza esser invitati al dibattito, ci prendono parte esprimendo i loro pareri sui problemi presentati sulla scena. Mano a mano il dibattito spazia sui problemi della vita, sui drammi personali degli spettatori che raccontano sempre più coraggiosamente e apertamente le loro vicende, i loro tumulti, confessano le loro debolezze e peccati. Avviene „l'esame di coscienza” del pubblico, gli attori ne diventano l'uditorio così la platea invade il palcoscenico.

Antonio Alessio riassume così la concezione del teatro di Fabbri dove il ruolo del pubblico è tanto significativo:

Il teatro non è svago, passatempo, distrazione. Esso non deve illudere ma illuminare, onde la necessità di stabilire un vero e proprio colloquio col pubblico: “celebrare il dramma degli spettatori e farlo assurgere alla dignità di dramma del palcoscenico, farlo diventare esemplare... Il Teatro ha forse “materialmente” questa possibilità, facendo scendere gli attori in platea e salire gli spettatori sul palcoscenico. Naturalmente, questo “scendere” e “salire” dev'essere, più che un fatto materiale, più che un'azione fisica, un fatto drammatico, un'azione di interiore comunicazione”.²²

²¹ Pirandello L. (1958): *Maschere nude* vol. I, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, p.270.

²² Alessio A. (1970): *Il Teatro di Diego Fabbri*, Savona: Sabatelli, p.71-72.

Ne *Il Confidente*, Fabbri sviluppa ancora di più quest' idea del coinvolgere il pubblico nello spettacolo. Esprime il suo desiderio di autore con le parole del suo protagonista:

Vorrei che nascesse qui stasera, il teatro degli spettatori, quel teatro nuovo in cui, appunto, gli spettatori sono anche autori e attori.²³

Ma perché il pubblico diventi attore e autore dello spettacolo si deve invogliarlo. Perciò in *Processo* il dibattito sulla morte di Gesù è come "un fiammifero che serve ad appiccare il fuoco"²⁴. Si tratta di fuoco interiore che riscalda i cuori degli spettatori che fino a questo momento nascondevano dentro sé stessi sentimenti, dubbi e tumulti. Allora il pubblico sente un bisogno di dare sfogo a tutti questi sentimenti dolorosi che si sono svegliati e li presenta "spontaneamente" al teatro.

È una concezione del teatro che parzialmente si riferisce all'idea del teatro interiore che Pirandello propone in *Giganti della montagna*. Secondo lui le passioni e i sentimenti che gli spettatori provano durante la rappresentazione devono continuare la loro vita dopo lo spettacolo nell'interiorità della loro anima. Soltanto questo teatro è vero, perché non possiede niente della convenzionalità del teatro tradizionale. La seconda parte di *Processo a Gesù* con l'esame di coscienza del pubblico è in qualche modo come una messa in scena del teatro interiore degli spettatori: i drammi presentati continuano la loro vita nella coscienza del pubblico anche dopo lo spettacolo, ma a differenza di questo tacito teatro interiore pirandelliano, quello di Fabbri viene espresso durante la rappresentazione.

Un altro fattore che incoraggia gli spettatori ad esprimersi è il fatto che questi si riconoscono nei personaggi visti sulla scena. Così come in *Ciascuno a suo modo* si crea un stretto rapporto tra vita e teatro. Lucio Lugnani definisce la concezione del teatro nel teatro pirandelliano come sia vita nel teatro che teatro nella vita e lo spiega in modo seguente:

²³ Ibidem, p.83.

²⁴ Fabbri D. (1957): *Processo a Gesù*, Firenze: Vallecchi Editore, p.30.

Altra volta il teatro e la vita si rincorrono e si combinano incastrandosi l'uno nell'altra, come in *Ciascuno a suo modo*, dove tutto si svolge a teatro a partire da un ipotetico antefatto esistenziale ed extra- teatrale, e dove però la vita invade palcoscenico, sala, palchi, platea, ridotto, corridoi del teatro teatralizzandosi a sua volta e impedendo di fissare contorni e delimitazioni precise; ragione per cui il teatro smarrisce la propria identità e lo spettacolo fatalmente si interrompe. Altra volta ancora, ed è il caso di *Questa sera si recita a soggetto*, è il teatro con la sua macchina complicata ed onnivora a dilagare sulla vita, a fagocitarla quasi (...).²⁵

Nell'opera fabbriana gli spettatori si riconoscono nei personaggi del processo come Giuda, Maria Maddalena ma anche nei personaggi del Vangelo come il Figliolo Prodigio e vengono sulla scena, esprimono i loro drammi della vita facendo sì che la vita invada il palcoscenico e trionfi sul teatro.

In *Processo a Gesù* prevale la tematica religiosa e morale che si pone al centro della drammaturgia fabbriana. Si deve comunque osservare che in quest'opera Fabbri esprime in modo significativo la sua visione del teatro. Come ha mostrato la presente analisi questa è molto simile alla concezione pirandelliana.

Entrambi gli autori rompono con il teatro tradizionale dove regnava tra l'altro la verosomiglianza e la quarta parete. Mostrano tutti i meccanismi e trucchi che fanno del teatro un luogo in cui si incanta il pubblico tanto da fargli perdere il senso di gioco teatrale. Al contrario, entrambi sensibilizzano il pubblico e lo rendono cosciente della convenzionalità e dimensione fittizia del teatro, dell'illusione della scena. Usano simili mezzi teatrali, il teatro nel teatro in cui si moltiplicano i piani, in cui è difficile distinguere la realtà e la finzione, in cui ci si rivolge continuamente agli spettatori per renderli attenti ad ogni momento della rappresentazione.

Aboliscono la frontiera fra la platea e la sala per invitare il pubblico a partecipare attivamente allo spettacolo. Pirandello è stato uno dei primi a rischiare un tale esperimento. Fabbri segue la sua strada con *Processo* e nelle opere successive come *Figli d'arte* o *Il*

²⁵ Lugnani L. „Teatro dello straniamento ed estraniamento dal teatro in *Questa sera si recita a soggetto*”, in: Atti del Convegno internazionale su teatro nel teatro pirandelliano (1976), *La trilogia di Pirandello*, Agrigento, p.55.

Confidente evolve ancora di più l'idea pirandelliana. Coinvolge il pubblico nello spettacolo in modo ancora più determinante tanto da renderlo l'unico autore e attore. Nella sua drammaturgia tende a creare il teatro degli spettatori, scopo ambizioso e difficile da raggiungere ma che sarebbe stato totalmente impossibile se Pirandello non avesse spalancato le porte che i drammaturghi della sua epoca avevano paura perfino di socchiudere.

Bibliografia

Alessio A. (1970): *Il Teatro di Diego Fabbri*. Savona: Sabatelli.

Antonucci G. (1986): *Storia del teatro italiano del Novecento*. Roma: Edizioni Studium.

Corsinovi G. "Pirandello e Fabbri: il processo e l'inchiesta. Dalla scomposizione alla seduzione", in: Atti del Convegno Nazionale di Forlì nel decennale della scomparsa di Diego Fabbri (1990): *Fabbri e Pirandello. Il teatro, la persona, l'oltre*. Forlì: Ateneo Editrice.

Fabbri D. (1957): *Processo a Gesù*. Firenze: Vallecchi Editore.

Gurgul M. (2008): *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t.2, Kraków: Universitas.

Livi F. (1996): *Pirandello, Ce soir on improvise, Chacun à sa façon, Introduction*. Librairie Générale Française.

Lugnani L. „Teatro dello straniamento ed estraniamento dal teatro in Questa sera si recita a soggetto”. in: Atti del Convegno internazionale su teatro nel teatro pirandelliano (1976): *La trilogia di Pirandello*. Agrigento.

Pirandello L. (1958): *Maschere nude* vol. I. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.