

«**Q**UANDO sul manifesti teatrali non figurano più titoli in regola con la logica e col decoro, quando i drammi non si chiamano più L'Avvaro, Il Bugiardo, La Famiglia dell'Antiquario, La Signora delle Camelie, La Moglie ideale, ma Se non così, Così è (se vi pare), Ma non è una cosa seria... che cosa succede? Succede che gli operai invadono le fabbriche. Le boutade applaudite ai suoi tempi in qualche cenacolo di giornalisti ebbe pure il suo significato...»

Così nel 1932 un testimone acuto e non sospetto, Silvio D'Amico, evocava il clima acceso, di contrasti laceranti, sulla scena e nella realtà, in cui era venuto a cadere, meglio a delirare, nel settennio a cavallo della prima guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra, il corpo maggiore dell'opera drammatica di Pirandello (e Gramsci, allora, avrebbe definito l'autore un «ardito» del teatro, e in Francia si sarebbe parlato di «bolsevisimo intellettuale»).

Al giorno nostri, Pirandello sembra diventato, almeno in Italia, un genere di consumo, quasi di conforto: in formato tascabile, i suoi prodotti letterari si smerciano agevolmente, nei cartelloni della prosa il suo è uno dei pochissimi nomi «sicuri». E battaglie, nelle sale che accolgono i suoi lavori, non se ne fanno più.

L'Italia, il mondo sono cambiati, si dice. Anche se, per qualche aspetto, proprio nella direzione paventata, con visonario intuito, nel Giganti della montagna: il macchinismo industriale spadroneggia, la volgarità di lingua, arte e fantasia umana sono a mal partito. Non per nulla, vent'anni fa, un capitolo fondamentale del «ritorno a Pirandello» che caratterizzò quel decennio e il successivo, fu la messinscena del Giganti per mano di Giorgio Strehler.

Giacché v'è pure stato un periodo — fra i Sessanta e i Settanta — nel quale dalle nostre ribalte sono venuti approfondimenti critici, aperture di prospettive, indicazioni illuminanti che hanno spesso preceduto, talora accompagnando, comunque stimolato le fatiche degli studiosi, e con esse l'intelligenza di un pubblico in crescita non solo numerica (mentre per tale ultimo aspetto siamo oggi alla stagnazione e al regresso, in ogni senso). E noto come l'interpretazione «inquisitoria» di Così è (se vi pare), argomentata da Giovanni Macchia nel suo Pirandello o la stanza della tortura, abbia avuto, fuori di contatti diretti, un plastico riscontro nel memorabile spettacolo di Giorgio De Lullo (con Stoppa, Morelli, Valli) del 1972. Spettacolo a sua volta influente sugli approcci, allo stesso dramma, di registi come Castri e Spe.

Ecco un altro esempio di spirito profetico pirandelliano, restituito nel suo allarmante vigore: in quella crudele parabola (ben più morale che filosofica) datata 1917, si sono andati via via riscoprendo i tratti d'un delirio persecutorio da cui, in guerra e in pace, l'Italia, l'Europa, il mondo intero sarebbero stati contagiati lungo tutto il secolo. Del resto, l'invettiva tipica dei detrattori di Pirandello — «Manicomio!» — non è tornata a essere l'insolazione di molti benpensanti?

Il motivo della diversità e dell'esclusione affiorava nei fitti appuntamenti di De Lullo (e di Romolo Valli: entrambi purtroppo immaturamente scomparsi) con il geniale scrittore, dal Sel personaggi e dal Giuoco delle parti a Enrico IV, nell'arco d'un quindicennio (1963-1978). Mentre, un paio di lustri fa, Massimo Castri iniziava quell'azione di scavo linguistico-strutturale, su alcuni testi pirandelliani, che avrebbe sortito risultati singolari e suggestivi. Impresa interrotta, dopo cinque tappe di vario risalto, per il diniego degli eredi a ulteriori concessioni, ma forse già in fase di esaurimento, come attestava un Piacere dell'onestà accolto con freddezza (o peggio) dalla critica, gratificato bensì d'un grosso successo di cassetta, da attribuire alla popolarità della coppia protagonista (Pagliari-Paola Gassman).

Riprendiamo il discorso di partenza: Pirandello, al presente, «va» senza problemi; purché ci si tenga stretti al già noto, e ci si affidi a uno o due attori di richiamo: nell'ipotesi migliore, avremo davanti un «documentario vivente», come il grande Salvo Randone che rifà, ottantenne, Enrico IV.

Ma esiste anche, qui è il paradosso, un Pirandello sommerso, misconosciuto, reietto da un sistema che s'impenna, di nuovo, sul divismo e sugli alti costi. Oggi Squarzina non potrebbe riproporre Ciascuno a suo modo (che lui stesso, a ragione, ricorda come un momento di svolta nella storia postbellica della messinscena pirandelliana). Né Strehler (che annunciava Come tu mi vuoi, e con una distribuzione plurinazionale) avrebbe pronta una compagnia al livello del Giganti. Occorrerebbe ormai, per evenienze simili, riunire una «Nazionale» del teatro. Ma chi ha mai visto rappresentati, poi, titoli tra i quali significativi quali la Sagra del Signore della Nave e Quando si è qualcuno?

In una lettera da Parigi al figlio Stefano (18 novembre 1932) Pirandello si indignava per i calcoli, «esageratissimi», fatti dalla potente ditta teatrale italiana dell'epoca per la realizzazione, giustappunto, di Quando si è qualcuno, contestando, con la pignoleria di chi era stato capocomico e regista, cifre totali e parziali, e in particolare le previste spese scenografiche. Scriveva, tra l'altro: «Lo spettacolo si fa in gran parte da sé, con poco, naturalmente a saperlo fare». Pensa che Salvini mise in scena con niente? Questa sera si recita a soggetto...». Quel «poco», quel «niente», vogliono dire idee. Speriamo sinceramente che ve ne saranno (non sono i soldi a difettare, oggi, nel nostro teatro) nell'allestimento che di Questa sera... sta preparando Giuseppe Patroni Griffi.

Aggeo Savioli

**Il 10 dicembre, cinquanta anni fa, moriva Pirandello, uno spartiacque nella nostra travagliata storia culturale. Ripercorriamo le tappe del suo difficile viaggio di intellettuale fra teatro, cinema e narrativa. E ritroveremo, allo specchio, tutta la crisi creativa di questo secolo**



# PIRANDELLO

## E la verità andò in crisi

**I**L POSTO che Pirandello ha occupato nella cultura italiana è definito — e in un certo senso è stato condizionato — dai limiti cronologici entro i quali è stata chiusa, tra la nascita e la morte, la sua vita.

Pirandello è nato nel 1867 e appartiene dunque alla generazione di Svevo, nato nel '61, di D'Annunzio, nato nel '63, di Vitali, nato anche lui nel '63, di Croce, nato nel '66. Una generazione, la prima, di uomini nati dopo il conseguimento dell'unità nazionale, e perciò coinvolti, al loro primo aprirsi alla vita, nei problemi non più del Risorgimento ma del post-Risorgimento, dell'Italia unita: cresciuti fra le certezze e i miti degli anni del positivismo, iniziatisi alla letteratura insieme con la tendenza a ciò che allora dicevano «realismo», nel culto del «reale» e del «vero» e presto tra le battaglie per il naturalismo e il verismo.

Più tardi, quando questi uomini erano intorno ai trent'anni, si trovarono coinvolti nella corrosione di tutte quelle loro fedi giovanili. Gli scrittori e gli intellettuali più anziani (quelli nati negli anni Quaranta e Cinquanta: Pascoli, Fogazzaro) ed essi stessi ebbero allora, negli anni Novanta, il senso e poi la coscienza della vacuità di quei miti e rifiutarono quelle certezze: la capacità conoscitiva della scienza e la sua legittimità a essere disciplina-guida, la capacità conoscitiva dell'arte (almeno nei modi del naturalismo e del verismo); la sua incapacità a rispondere alle domande che l'uomo si pone su sé e sul proprio destino. E presto si trovarono accanto una nuova gene-

razione (quella nata negli anni Ottanta: i Papini, i Prezzolini, i Gozzano, i crepuscolari, i futuristi) che di quei miti e di quelle certezze faceva piazza pulita: chi in modi signorilmente discreti, con raccolta malinconia, chi in modi fraccassoni e urlati, chi — è stato detto — con teppismo intellettuale. E con quelle certezze crollava anche la certezza suprema: la fiducia nell'esistenza di una realtà oggettiva fuori e dentro di noi; la consistenza della nostra persona; la possibilità allora di conoscere qualcosa e di comunicare questo nostro conoscere.

Più tardi ancora quella generazione visse la prima guerra mondiale, e poi il dopoguerra, e poi ancora il fascismo. I più si fermarono là: Pirandello e D'Annunzio scomparvero alle soglie dell'altra guerra: Croce visse guerra e dopoguerra, e cercò ancora di esercitare un suo ruolo, quasi che chiusi ai parentesi, si potesse tornare ai felici anni di prima. Ma era solo un'illusione superba e patetica.

Questo corso di vicende e di incontri ognuno di quegli uomini lo visse, come era naturale, a modo suo, con tutti i condizionamenti della sua natura profonda e dei suoi casi di vita. Nascere in Sicilia o a Trieste non è la stessa cosa, tanto meno lo era allora, cento anni fa, e Saba lo ha capito e lo ha detto con finezza. E Pirandello la sua nascita siciliana — cioè quel mondo nel quale era nato e cresciuto, quel modo di affrontare la vita e di viverla — se la portò sempre dentro di sé, sicché in quasi tutta la sua opera i problemi possono essere, sono, quelli dell'Uomo, ma i perso-

naggi, le creature vive che agiscono, soffrono, parlano, gli uomini, sono siciliani. È stato Gramsci a scrivere — con una felicità di definizione di cui forse non si rendeva conto lui stesso — che la grandezza di Pirandello era nell'essere siciliano, ma nello stesso tempo italiano, anzi europeo: nel vivere a modo suo, da siciliano, una storia italiana ed europea.

Se dovessi inventarmi una formula per caratterizzare i termini in cui Pirandello visse il suo rapporto con la civiltà e la cultura del tempo, parlerei di una «partecipazione isolata» o (ma è su per giù, lo stesso) di un «isolamento partecipante»: segue con interesse (anzi con passione: è siciliano!) ciò che succede intorno a lui, in politica come in cultura, ma resta in disparte, non s'intruppia mai in una corrente, una scuola, una rivista, una delle tante riviste che allora volevano cambiare il mondo e facevano chiasso.

Vediamo in concreto: è interessante e aiuta a capirlo. Negli anni Novanta, gli anni della svolta, Pirandello è più avanti di tutti, in Italia, nella consapevolezza del tramonto degli idoli (o dei, che fossero) positivistic, e nella coscienza che il loro tramonto comportava il tramonto dei modi narrativi del naturalismo. Negli anni Trenta, in Italia, si è fatto tanto rumore per una frase di Valéry sulla impossibilità di scrivere ancora frasi come «la contessa disse ecc. ecc.», ma questo Pirandello lo aveva detto, in tutte le lettere, nel 1904, nel *Fu Mattia Pascal* (un libro di estremo interesse (ho cercato di analizzarlo, da questo punto di vista, recente-

mente) in cui la presa d'atto della morte delle certezze gnoseologiche (non è più l'età di Tolomeo, è quella di Copernico) e psicologiche (è, la nostra, l'età di Amleto e non più quella di Oreste) è tutt'uno con la convinzione che, dunque, una letteratura che voglia analizzare e descrivere il reale, non ha senso; solo oggetto possibile di esplorazione è ora l'Uomo: non più l'uomo sociale, nel tempo e nello spazio, ma l'Uomo, quello esistenziale, di sempre. E già nel 1899, nella *Ragione degli altri* (non conosciamo però la prima stesura) in un dialogo capitale aveva contrapposto le due visioni della vita: al padre, convinto che un adulterio è un adulterio, e che un uomo è quello, fissato nel suo carattere; la figlia obietta che un adulterio può essere tante cose, che l'uomo di oggi può non essere più (non è più) quello di ieri, e che l'uomo di domani sarà un altro ancora.

Questo, dunque, già nel '99 e nel 1904. Ma guardiamo a più tardi. Il *Fu Mattia Pascal* è un romanzo, il primo romanzo italiano, del Novecento; ma nel 1909 Pirandello scrive *I vecchi e i giovani*, un romanzo «storico», con tanto vino nuovo nella uva, ma con un impianto narrativo non dirò tradizionalista ma certo non innovatore. È intanto Palazzeschi sta per scrivere *Il codice di Perelà* (1911) e Boine si prepara a sostenere che il romanzo non ha senso: «Ma basta, signori scrittori, basta romanzi». Oppure, su un altro registro. Si avvicina la guerra, ci si accapiglia sull'intervento. Pirandello è interventista e sul suo pararmarico di non potersi rammaricare di persona

scrive pagine commosse. Ma è interventista non per una delle tante ragioni che spingono allora gli intellettuali italiani; ma per motivi che si direbbero «risorgimentali», che trovano radice nella storia patriottica della sua famiglia, nell'odio ancora vivo contro l'Austria, l'«eterno nemico».

Osi guardi al teatro. Nel '17 scrive *Il berretto a sonagli* (anzi, nella prima stesura in dialetto, *A birritta cu' i ciandieddi*) una commedia, diciamo noi, così «pirandelliana». Però, la scrive con Nino Martoglio e per Musco, e nel suo impianto scenico e nei suoi temi (tranne la conclusione) la commedia appartiene a quel filone di teatro dialettale siciliano che in quegli anni era rigoglioso e coinvolgeva anche Capuana e De Roberto. E negli anni seguenti scrisse commedie (*Il giuoco delle parti*, 1918; *Tutto per bene*, 1919) che, anch'esse nella sostanza, sono pirandelliane che più non si potrebbe, ma l'apparenza è quella, ancora, del teatro ottocentesco o del teatro boulevardier, con quel solito triangolo (due lui, una lei) quelle solite storie. Certo, lo so, dentro vi era tutto il relativismo di Pirandello, e lo spettatore ne usciva intronato, ma la botte restava (o pareva restare) la stessa, anche se il vino era nuovo: la differenza (ma che differenza) era forse nel fatto che ciò che prima era analisi di una società diventava ora parabola a dire il destino dell'uomo. Non era differenza da poco, ma, insomma (è quello che vorrei dimostrare) ancora nel '19, e lui aveva più di cinquant'anni, Pirandello apparteneva all'avanguardia per la sua visione del mondo, non

per la sua tecnica. Vi entrò, a bandiere spiegate, nel '21, con i *Sei personaggi*, e poi con gli altri due drammi della trilogia del «teatro nel teatro»: *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto*. Ma vi entrò a modo suo, cioè avendo assorbito dell'avanguardia italiana (il futurismo) ed europea (l'espressionismo tedesco) tutto quello che poteva servirgli, ma senza che lo si potesse, o che lo si possa, dire sequace dell'una o dell'altra scuola. Si rifletta su due punti. Dietro questo suo nuovo teatro vi sono, senza dubbio, quelle espressioni: il «realismo» è ormai scomparso; personaggi concreti (gli attori e il regista, nei *Sei personaggi*) si incontrano e parlano con personaggi esistenti solo nella fantasia di uno scrittore; un personaggio, Madame Pace, compare sulla scena solo perché se ne ha bisogno: più avanguardia di così! Però, anni prima Pirandello aveva scritto un romanzo (intitolato prima *Si gira*, poi *I quaderni di Serafino Gubbio, operatore*) dove le tesi «essenziali del futurismo» — l'entusiasmo per il mondo presente, la celebrazione della velocità, il macchinismo, la «civiltà delle macchine» — sono respinte con una passione polemica quale nemmeno un crepuscolare o un Panzini aveva avuto o aveva. Dei futuristi Pirandello ha assorbito le tecniche teatrali (anche se se le rimpiasta a modo suo), ma respinge recisamente l'ideologia di fondo, quella che, dietro le chiasse alla Pannella, era la ragione profonda di quella loro poetica.

Secondo punto. Pirandello inventa il nostro teatro d'avanguardia nel '21. Ma da due anni si pubblicava la «Ronda»; due anni dopo Borgese avrebbe pubblicato *Tempo di edificare il ritorno all'ordine*, a un ordine non solo politico (fascismo) ma interiore ed estetico, era in atto. Nel '24, a delitto Matteotti compiuto, Pirandello avrebbe chiesto con telegramma la tessera fascista; ma nello stesso anno Prezzolini, con sufficiente sprezzante, avrebbe ammonito i futuristi a non farsi illusioni: «La disciplina e la gerarchia politica sono anche disciplina e gerarchia letteraria»: nell'Italia di Mussolini posto per l'avanguardia non ce n'è. E invece Pirandello si iscrive al partito, ma in letteratura si scatenò: disordina il teatro, compone i «miti», scrive novelle surrealiste, anche se surrealiste a modo suo: è, per dirla con il titolo di una raccolta sua di qualche anno fuori di chiave.

Ma forse proprio per questo è stato Pirandello, e ha scritto quello che ha scritto. Perché, come Socrate diceva di sé, seguiva solo il suo demone. Si guardava intorno, ascoltava, leggeva, si prendeva il suo bene dovunque lo trovasse, ma senza iscriversi a scuole, ma senza seguire le mode. Gli costò caro, per decenni, quando nessuno si accorgeva di lui. Ma poi venne il momento che la gente — in Italia, fuori — si incontrò con lui, e si accorse (lo stesso accadde a Svevo, un altro «partecipante isolato») che l'interprete vero di quegli anni agitati era lui. Come, a cinquant'anni dalla sua morte, sembra anche a noi: di Svevo e di lui.

Giuseppe Petronio