

Semestrale di drammaturgia
dell'Istituto di Studi Pirandelliani

ANNO VI – N. 11 – GENNAIO/GIUGNO 2024

Annamaria Andreoli, *Un inedito monologo esteriore di Pirandello* / Annamaria Andreoli, *Pirandello, Freud e l'Avemaria di Santa Teresa* / Annamaria Andreoli, *Pirandello e Tommaseo alla ricerca della Verità* / Aldo Maria Morace, *Una 'lunga fedeltà': Alvaro per Pirandello* / Domenico Tenerelli, *«Fu nel sogno la rivelazione». L'eros svelato nelle novelle di Pirandello* / Diego Lupinetti, *Le recensioni al debutto americano di* Come prima, meglio di prima (Floriani's Wife) *di Luigi Pirandello: le ragioni di un fallimento* / Maria Collevecchio, *Pirandello e «La Fronda». Nota su* Ritorno (1905) / *Indici della rivista «La Fronda»*, a cura di Maria Collevecchio / Paola Bertolone, *I Teatrini di Luigi Rasi. Riflessioni sulle pratiche espositive dello spettacolo a partire dalle mostre di Luigi Rasi*

BULZONI EDITORE

Ariel 11
ANNO VI – N. 1 – GENNAIO-GIUGNO 2024

SOMMARIO

Annamaria Andreoli, *Un inedito monologo esteriore di Pirandello* .... p. 5

Annamaria Andreoli, *Pirandello, Freud e l'Avemaria di Santa Teresa*... » 11

Annamaria Andreoli, *Pirandello e Tommaseo alla ricerca della Verità* .... » 35

Aldo Maria Morace, *Una 'lunga fedeltà': Alvaro per Pirandello* ..... » 43

Domenico Tenerelli, *«Fu nel sogno la rivelazione». L'eros svelato nelle novelle di Pirandello* ..... » 69

Diego Lupinetti, *Le recensioni al debutto americano di* Come prima, meglio di prima (Floriani's Wife) *di Luigi Pirandello: le ragioni di un fallimento* ..... » 85

Maria Collevecchio, *Pirandello e «La Fronda». Nota su* Ritorno (1905) . » 97

Indici della rivista «La Fronda», a cura di Maria Collevecchio ..... » 115

Paola Bertolone, *I Teatrini di Luigi Rasi. Riflessioni sulle pratiche espositive dello spettacolo a partire dalle mostre di Luigi Rasi* ..... » 127

Aldo Maria Morace

UNA 'LUNGA FEDELTÀ': ALVARO PER PIRANDELLO*

Il 19 marzo 1927 Antonio Gramsci, in una lettera alla cognata Tatiana, annotava: «Ho scritto sul Pirandello, dal 1915 al 1920, tanto da mettere insieme un volumetto di 200 pagine e allora le mie affermazioni erano originali e senza esempio». Ventisei anni dopo una similare intenzione veniva esposta anche da Corrado Alvaro rispondendo a Valentino Bompiani, che aveva lodato un suo articolo: «Ho ormai vari scritti su Pirandello, con molti tratti di lui uomo. Chissà che non se ne possa fare un volumetto»[1]. In ambedue i casi il progetto non ebbe un seguito concreto, ma è sintomatico che due acuti 'lettori' di Pirandello abbiano nutrito la stessa aspirazione, sebbene Gramsci abbia pubblicato le sue recensioni teatrali in un periodo purtroppo delimitato dalle ben note vicende biografiche, mentre Alvaro ha disseminato una cinquantina di interventi nell'arco di un trentennio, avendo anche la fortuna di essere stato per un decennio e oltre fra i più intimi frequentatori di Pirandello[2].

* Il saggio riprende e rielabora il testo del Seminario, dal titolo *Pirandello e Alvaro*, tenuto per l'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo nella Biblioteca Nazionale di Roma il 22 giugno 2023.

[1] Erano undici gli interventi recensori su Pirandello apparsi nell'«Avanti» fra il 1917 e il '20 (ora raccolti nel corpus delle *Cronache teatrali 1915-1920*, a cura di Guido Davico Bonino, Aragno, Torino 2010: in appendice, gli appunti vergati nei *Quaderni dal carcere 1929-1932*). Successivamente, fra i quattro soggetti di cui Gramsci si proponeva di occuparsi «intensamente e sistematicamente», per non farsi degradare intellettualmente dal carcere, c'era anche nei *Quaderni dal carcere* «uno studio sul teatro di Pirandello e sulla trasformazione del gusto teatrale italiano che il Pirandello ha rappresentato e ha contribuito a determinare». Le note pirandelliane sono sparse in cinque dei *Quaderni dal carcere* e sono di solito raccolte in una sezione specifica delle edizioni tematiche di *Letteratura e vita nazionale*.

[2] *Lo studio di Pirandello*, «Corriere della Sera», 2 gennaio 1943. Gli interventi alvariani su Pirandello sono stati raccolti antologicamente da Alessio Giannanti in C.A., *Scritti su Pirandello*, Rubbettino-Fondazione Alvaro, Soveria Mannelli 2013 (= *AsP*). Sul tema, vd. anche Vincen-

Il primo articolo è del 1923, l'ultimo saggio esce postumo nel 1956, trentatré anni fra l'uno e l'altro; e, quando viene pubblicato il primo 'pezzo', Pirandello ha già cinquantasei anni ed è ormai – e finalmente – un autore di fama mondiale, mentre Alvaro ne ha esattamente la metà, ventotto, ed è soprattutto un giornalista del «Mondo» di Amendola, dopo aver lavorato al «Resto del Carlino» e al «Corriere della Sera», ma ha anche al suo attivo – come traduttore dal russo (che però non conosce) – due volumi di *Novelle russe* (1920), *Il piccolo diavolo* di Sologub e *L'eterno marito* di Dostoevskij. Come scrittore aveva pubblicato – dopo l'adolescenziale esordio di *Polsi nell'arte, nella leggenda, nella storia* (1912) – un esile volumetto di *Poesie grigioverdi* (1917), che in modulazione popolareggiante, disadorna e sliricata, esprimeva una visione dal basso, antieroica ed antiretorica, dell'evento bellico; e poi una raccolta di novelle, *La siepe e l'orto* (1920), che con irrequietezza di sperimentazione diegetica presentava un florilegio di linee e di motivi destinati a irradiarsi poi in tutta l'opera alvariana, liricizzando la materia del narrato attraverso la interazione e la distanziazione speculare di due mondi – quello ancestrale e mitizzato della nascita paesana e le solitudini nevrotiche delle nuove realtà urbane – che reciprocamente si svelano in una densità di luce sospesa. E la tematica dello sradicamento da diaspora, dell'alienazione e dell'emarginazione nel monadismo della città, caratterizzava il primo ambizioso tentativo di Alvaro nel genere del romanzo: *L'uomo nel labirinto* (1926), iniziato sul finire del '21 a Parigi (dove era corrispondente di «Il Mondo»), allora crogiolo delle forze più vitali dell'avanguardia letteraria, il cui influsso si manifestava nello sperimentalismo di questo «primo esemplare di quella letteratura degli uomini traballanti del dopoguerra che formò un'epoca» (è definizione autoriale), macerati dalla crisi d'identità e dall'incubo perdurante della carneficina bellica.

A propiziare il contatto personale è stato il «Teatro degli Indipendenti» di Anton Giulio Bragaglia[3], il guru del *Teatro della rivoluzione* e della sperimentazione avanguardistica, della 'riteatralizzazione del teatro' come osmosi di

zo Paladino, *Apprendistato critico di Alvaro: l'incontro con Pirandello*, «Lettere italiane», xl, 1988, 3, 415-427 (poi in *Alvariana e altro Novecento*, Mursia, Milano 1993, 62-75 e nella più volte edita e accresciuta monografia *L'opera di Corrado Alvaro*, IPL, Milano 1995, 207-222); e Nino Borsellino, *Vita col padre. Pirandello nello specchio di Alvaro*, «Rivista di studi pirandelliani», xv, 14/15, dicembre 1997, 7-11. La più completa e aggiornata (di recente) bibliografia alvariana è scaricabile da: www.fondazionecorradoalvaro.it. Rimane da indagare a fondo (ma questo saggio programmaticamente ne esula) l'influsso che la lettura delle opere pirandelliane e la decennale frequentazione culturale che Alvaro ebbe con il «Maestro» hanno esercitato sul suo itinerario di scrittore.

[3] Alberto Cesare Alberti-Paola Di Giulio-Sandra Bevere, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984.

pittura e scultura e suono, come suggestività che scaturisce «dalle luci, dal colore, dal tono, dall'atmosfera di ogni ambiente». Operante dagli inizi del 1923, era allocato fascinosamente nelle aule absidiate delle antiche terme romane di Settimio Severo, in via degli Avignonesi, si finanziava anche per via enogastronomica ed era una finestra aperta sull'Europa (Laforgue, O'Neill, Sternheim, Schnitzler, Apollinaire, Brecht), ma non rinnegava la tradizione e metteva in scena anche opere dei più promettenti fra i giovani autori italiani. Pirandello lo frequentava con assiduità e, in sintonia con la brevità richiesta dal fondatore, gli concesse due atti unici, *L'uomo dal fiore in bocca* e *All'uscita*, rappresentati nel febbraio e nell'aprile del 1923 e improntati al tematismo della morte, con la scenografia sotterranea che vi implementava le risonanze metafisiche. E fra le due date pirandelliane andò in scena nel marzo di quello stesso anno *Il paese e la città* di Alvaro, un atto unico che costituiva il suo primo e acerbo tentativo teatrale e che coagulava nel titolo e nell'alterco tra due fratelli – mandati dal padre contadino a studiare in città per tentare il riscatto sociale – la tipica bipolarità dell'ispirazione alvariana.

Il «Teatro degli Indipendenti» diede modo ai due autori magnogreci – ascendenza che ambedue sentivano come fortemente identitaria – di conoscersi e al sanluchese (tornato a Roma da Parigi anche per coadiuvare da vicino, e con coraggio, la crociata di Amendola contro le forze dell'illibertà) di cominciare a frequentare la casa di Pirandello[4], malgrado le forti condanne che andava esprimendo dalle colonne del quotidiano contro la Marcia su Roma e le repressioni fasciste perpetrate sulla stampa democratica[5]. Lo si evince dal suo primo 'pezzo' sul drammaturgo di Girgenti, *Pirandello in America*[6], che parte dal dato cronachistico (la prossima partenza per New York, dove assisterà alla inaugurazione del «Pirandello's Theatre») per produrre una rivelante annotazione sul Pirandello uomo, condannato a lunghi viaggi che non ama proprio «nell'età in cui il suo mondo si è rinserrato», «come diceva qualche sera fa, a qualcuno

[4] Venne coinvolto da Stefano Pirandello e da Orio Vergani in un progetto di «piccolo teatro», alternativo a quello di Bragaglia, in cui si dovevano sperimentare nuove tecniche di messinscena.

[5] Qualche esempio: «sarebbe troppo grave che in una rubrica settimanale come questa non ci si accorgesse che son passati i fascisti […] Non ho paura degli eroi della prima giornata ma ho terrore di quelli della sesta»: *Trucioli di storia*, 7 novembre 1922; «Gli attacchi, gli insulti e i segni di minaccia di cui è bersaglio da un pezzo in qua il "Corriere della Sera," non stanno a dimostrare altro che l'Italia non ha che scarsa coscienza della fatica degli intellettuali e del valore della loro opera, […] e come questo sia, per una nazione, uno dei peggiori segni»: *Intelligenza*, 30 agosto 1923; «Ho veduto, nella redazione di un giornale fascista, una cosa di cui mi affretto a fare denunzia […]. Questo non è un bastone; è una mazza da monumento della terza Italia»: *Denunzia*, 20 settembre 1923.

[6] Pubblicato sul «Mondo» del 30 settembre 1923 (*AsP* 63-64).

che lo accompagnava» (probabilmente con allusione a sé stesso). Il suo «regno artistico» è «come il panorama di una città veduta dall'alto, con uomini che camminano e agiscono come veduti attraverso la nebbia del sogno», racchiusi in un alone senza riparo di solitudine e di incomprensione. I suoi personaggi, «che nel primo gesto sono pieni di un'umanità patetica», poi si divincolano faticosamente «nella rete del raziocinio e dell'errore, come una maschera su cui si rovesciasse una pioggia che le stingesse i colori e le lacerasse il cappello di carta». Ecco perché Pirandello è disperato «quando deve uscire dalla sua stanza, tappezzata di bigio, mi pare»: scenario in cui «sembra d'aver veduto stare i suoi personaggi più angosciati e problematici, come chi veda in punto di morte tutta la sua vita atto per atto e senta di avanzare verso una sponda buia mentre sull'altra v'è un assurdo e immobile splendore», miraggio o inganno che sia.

Entrato nella ristretta cerchia dei frequentatori di Pirandello, Alvaro venne coinvolto – secondo la sua testimonianza – nella progettualità del «Teatro d'Arte»; e non è un caso che proprio nel 1924 abbia dato inizio alla stesura di *Il diavolo curioso*, una commedia nella quale si registra il passaggio dalla caratura regionalistica dell'esordio all'influsso del realismo magico bontempelliano[7], prendendo lo spunto genetico dalla novella machiavelliana di Belfagor per impiantare una favola teatrale giocata fra il reale e il surreale, fra il sogno e il mistero, in un clima rarefatto e inquieto in cui si muovono personaggi smarriti

[7] La commedia è in quattro atti (il primo, fino alla scena VII, era stato pubblicato in traduzione francese su «900», n. 2, hiver 1926-27, 75-92). Rimasta inedita, è stata letta nella sua interezza per la prima volta al Teatro della Cometa di Roma il 16 marzo 1963, a cura del Centro Teatrale Italiano, con la regia di Flaminio Bollini, e poi edita in volumetto dal Centro (a cura di A. Frateili, C.T.I., Roma 1963). Attraverso l'amore l'arcidiavolo compie una vera e propria iniziazione alle inquietudini della sensibilità moderna, scoprendo che l'essere uomo è avvertire il fluire erosivo del tempo e che l'esperienza del mondo e il suo significato risiedono nel passato (il grande tema alvariano della memoria come identità e salvezza). Un tentativo ambizioso, questo di *Il diavolo curioso*, di tracciare attraverso una favola di vita un itinerario di verità esistenziale, e dunque di congiungere i significati contingenti e quelli assoluti in un unico movimento; ma un tentativo soffocato dall'eccesso di sedimentazioni culturali, dall'affastellamento dei temi e dalla discrasia degli esiti dialogici, inclini alternativamente ora al compiaciuto indugio nella prolissità, ora all'enfatizzazione dei registri, ora a punte di caratura quasi espressionistica. Non è un caso, a mio parere, che Alvaro non abbia pubblicato né cercato di far rappresentare questa commedia e che fino al 1939 si sia astenuto, allo stato attuale dei ritrovamenti, dallo scrivere per il teatro. Aveva contro di sé l'avv. Paolo Giordani, unanimemente ritenuto il dispotico «padrone» del teatro italiano, il quale, in una lettera pubblicata su «L'Impero» del 16-17 dicembre 1925, definiva Alvaro «noto incassatore di schiaffi e da me stamane alle ore 12, in via della Mercede, coperto di pugni, schiaffi e calci, ai quali egli, da quel perfetto vigliacco che è, ha reagito con la fuga». Ma Alvaro non poteva reagire: la ferita inflittagli dal nemico, quando serviva la patria nella prima guerra mondiale, lo aveva parzialmente menomato ad un braccio.

in una realtà labirintica. Ma per potersi realizzare il «Teatro d'Arte» aveva bisogno del finanziamento statale; e i coraggiosi interventi antifascisti sul «Mondo», prodotti da Alvaro, rappresentavano un serio ostacolo alla concessione del contributo da parte di Mussolini, sicché – non volendo e non potendo deflettere dalla sua linea giornalistica – lo scrittore calabrese preferì mettersi da parte, ritirando adesione e partecipazione[8]. In questo contesto scoppia e s'infiamma l'*affaire* Pirandello, accusato da Amendola (che il siciliano aveva definito «mediocre politicante») di essere un «uomo volgare» e di «questuare il laticlavio» in «gesto da accattone», aderendo al fascismo per dare un pubblico sostegno nell'ora buia e rovinosa che attraversava dopo il rinvenimento del cadavere di Matteotti. Silvio d'Amico difese Pirandello testimoniando che lo scrittore aveva subordinato la sua richiesta della tessera «alla condizione di essere escluso dalla lista dei senatori», poiché voleva che il suo gesto «apparisse in tutto disinteressato com'era»; e accusava il giornale di malafede poiché la notizia del rifiuto del laticlavio era stata portata a conoscenza della redazione dalla «fonte ineccepibile» di Alvaro, «intimo di casa di Pirandello».

Dopo l'immediata puntualizzazione di Alvaro, che comunque svelava qualche importante retroscena su quell'adesione («espressi la mia deplorazione per l'atto così inopportuno di Pirandello e il senso di stupore che aveva provocato, nelle condizioni in cui si era compiuto», a Bontempelli, il quale gli sunteggiò quello che era realmente avvenuto e che scagionava il drammaturgo dall'accusa di avere «quest[*uato*] il laticlavio»: una confidenza che «tenni per me, senza riferirla al mio Direttore»), si susseguono testimonianze, smentite e controsmentite da parte di Ojetti, Bontempelli[9], Tilgher e Alberto Cianca, contrappuntate

[8] «Nell'agosto scorso ebbi a scrivere un trafiletto con allusioni di carattere politico. Mi si consigliò allora, da qualche componente del gruppo, di non occuparmi di cose politiche giacché il teatro doveva ottenere una sovvenzione dall'on. Mussolini al quale Pirandello aveva fatto chiedere un colloquio. In quell'occasione reputai opportuno scrivere ai soci del teatro che credevo di rendere loro un servigio dimettendomi dalla loro società dalla quale mi ritirai. Dopo di allora, fino a oggi, ebbi una sola occasione di trovarmi in casa di Pirandello, e non ebbi ad assistere a nessun fatto che valesse a chiarire quanto avvenne di poi» (*Carnevaletto pirandelliano. Pettegolezzi*, «Il Mondo», 2 ottobre 1924: *AsP* 68; il giorno prima era stato consegnato un contributo in contanti di cinquantamila lire per il «Teatro d'Arte»). Il trafiletto, cui Alvaro allude, è quasi certamente *L'uomo nero*, «Il Mondo», 30 luglio 1924, trapunto di allusioni velate ma facilmente decriptabili a Mussolini e alla morte di Matteotti, e non il solo a contenerne.

[9] Che scrive: «il pettegolezzo c'è tutto […] nella aggrovigliatuccia istoria esposta da Alvaro ieri», della quale «nego la precisione dei particolari riferiti». Ciò che più importa, però, è questo: «Alvaro mi disse che in redazione del "Mondo" accusavano irosamente Pirandello di malafede e di tentato mercato. Alvaro si mostrò con me accoratamente scandalizzato di tale accusa calunniosa» e «mi affermò di avere in redazione caldamente difeso (insieme con Tilgher) la buona fede e il candore di Pirandello in tutta la faccenda» (*AsP* 73). In proposito, la successiva postilla

dalle brevi repliche e messe a fuoco di Amendola e di Alvaro sulla *vexata quaestio* (*AsP* 65-77). Il quadro che ne scaturisce è comunque immiserente, data la stucchevole e talvolta prolissa mediocrità dei contenuti che – al di là delle giuste ripulse ideologiche – mostrano da parte del giornale un evidente imbarazzo nel non voler riconoscere l'insostenibilità dell'accusa lanciata da Amendola (non immune dal desiderio di vendetta per lo sprezzante giudizio di Pirandello nei suoi confronti), poiché il suo disinteresse per il seggio senatoriale era stato provato dai fatti e l'unica richiesta al capo del governo era stata fatta non per sé ma per il «Teatro d'Arte», «cosa che – annotava pungentemente Alvaro – agli spalleggiatori di Pirandello interessa forse più che l'affare in corso». Né migliore – a parte qualche felice stilettata («Pirandello dice che normalizzazione significa morte. Matteotti, infatti, è un documento della normalizzazione fascista. | Pirandello chiede la soppressione dei giornali d'opposizione. Se l'avesse fatto qualche anno fa si sarebbe risparmiata anche la sua fama») – è il livello degli Σφοττώ riservati al commediografo filofascista nel «Becco giallo»[10], che semplicisticamente sono stati attribuiti tutti a un Alvaro travestitosi nello pseudonimo (invece anche redazionale) di V.E.Leno.

Le implicazioni dell'*affaire* Pirandello non potevano non cesurare i rapporti fra i due scrittori, anche perché l'azione giornalistica di Alvaro non conosceva flessioni nella sua intransigente difesa della democrazia[11], tanto da provocare una aggressione fisica a Tilgher e a lui da parte di un manipolo fascista; e, successivamente, il calabrese aveva aderito all'*Antimanifesto* crociano (1°, 10 e 22 maggio 1925) in opposizione al gentiliano *Manifesto degli intellettuali fascisti* (21 aprile), firmato tra gli altri da Pirandello. Ma è indubbio che la posizione assunta da Alvaro nella diatriba su Pirandello risultava temperata ed equilibrata dal rispetto ammirato per lo scrittore di statuaria rilevanza. E un cenno alvariano di alcuni anni dopo aiuta a comprendere come il contatto di-

alvariana non smentisce.

[10] È ancora utile «*Il becco giallo», dinamico di opinione pubblica. 1924-1931*, a cura di Oreste Del Buono e Lietta Tornabuoni, Feltrinelli, Milano 1972.

[11] Su questa fase dell'attività giornalistica di Alvaro: Gaetano Cingari, *Alvaro tra Storia e Politica*, in *La politica di Alvaro* (atti della settimana alvariana di Siderno, 16-22 agosto 1976), Lerici, Cosenza 1977, 20-33; Carlo Alberto Augeri, *Alvaro e il Minotauro (Gli scritti dal 1917 al 1938)*, pref. di Romano Luperini, Congedo, Galatina 1983, 41-72; Giuseppe Rando, *Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, Falzea, Reggio C. 2004,129-158; Carmine Chiodo, *Di alcuni articoli di Corrado Alvaro apparsi sul «Mondo» di Giovanni Amendola*, in *Corrado Alvaro e la letteratura fra le due guerre* (atti del convegno di Cosenza-Reggio C., San Luca, 27-29 settembre 2001), a cura di Alessio Giannanti e Aldo Maria Morace, Pellegrini, Cosenza 2006, 101-160; e soprattutto C.A., *Scritti dispersi 1921-1956*, introd. di Walter Pedullà, cura e postfazione di Mario Strati, Bompiani, Milano 1995.

retto sia stato riallacciato («Si sdegnava. Poi da solo se ne cruciava. Vi faceva cercare. Arrivavate nel suo studio […] e curvandosi benignamente vi abbracciava e vi baciava su una guancia. Perciò con lui non c'è mai stato bisogno di una spiegazione»)[12]. È possibile anche rintracciare un *input* importante a questa pacificazione: la pagina che Alvaro, da critico teatrale, ha dedicato sul «Risorgimento» all'inaugurazione del Teatro d'Arte, avvenuta nella sala dell'Odescalchi, alla presenza di Mussolini. Ciò malgrado, pur ringraziando dell'aiuto dato dal «Governo nazionale, espressione della gioventù italiana», Pirandello nel suo discorso introduttivo aveva chiarito puntigliosamente che il programma da svolgere prescindeva «da qualsiasi scuola, da qualsiasi tendenza, da qualsiasi politica». Nel suo articolo Alvaro si sofferma molto sull'architettura dell'ambiente – dovuta a Virgilio Marchi e animata da una sorta di movimento musicale negli elementi strutturali e nei colori decorativi – e sulla innovatività della illuminotecnica. *La Sagra del Signore della Nave*, che ha aperto la stagione, anticipa la *trouvaille* dei *Sei personaggi* (una folla composita giunge dalle porte di fondo), ma subito la volge a «un mimo grondante di un colore acceso e brutale» nel «conflitto fra la carne e lo spirito», che può costituire – grazie anche all'abilità di Pirandello come scenografo – un principio importante per «un teatro italiano di colore senza folklore e senza cadere nel regionalismo e nel bozzettismo»: nella recita inaugurale si è avuta «l'impressione che qualche cosa di nuovo possa davvero cominciare qui», ammodernando il teatro e le sue forme in dimensione europea[13].

In questo stesso anno, oltre a una breve nota sull'*Enrico IV*[14], appare sul «Risorgimento» una importante recensione a *Il mondo di ieri*[15], una comme-

[12] *L'amicizia di P.*, «Quadrivio», 20 dicembre 1936 (*AsP* 132).

[13] *L'inaugurazione del Teatro d'Arte di L. P.*, «Il Risorgimento», 3-4 aprile 1925 (*AsP* 87-93)

[14] *Enrico IV di P., all'Argentina, interpretato da Ruggeri*, «Il Risorgimento», 12-13 giugno 1925, (*AsP* 95): «Gli elementi più diversi del teatro tradizionale [*sono*] tuffati in un'atmosfera di logica che è la realtà nuda e coibente di ciascun personaggio e la sua sola psicologia»; la scenografia – una sorta di «pozzo lucido e fastoso» in cui si è stata «calata la pazzia medievale di Enrico» – pone in piena luce l'esame e la frantumazione dei «colori drammatici tradizionali».

[15] *«Il mondo di ieri» di L. Pirandello,* «Il Risorgimento», 13-14 dicembre 1925 (*AsP* 97-98). In un'intervista con Giacomo Gagliano («L'ora», 14-15 aprile 1924) aveva affermato: «Scriverò, sì, quando i miei impegni mi lasceranno libero, *Il mondo di ieri*, *L'amica delle mogli*, *La lega disciolta*»; e un mese dopo, ad Alfio Berretta («La sera», 21-22 maggio 1924), Pirandello, parlando delle sue opere teatrali in gestazione, dice di avere in mente «sette altri lavori nuovi, di cui due soltanto sono usciti dallo stato embrionale. Uno si chiamerà *Il mondo di ieri*, commedia in tre atti che avrà colore, movimento e aderenza dialettali. L'azione si svolge in Sicilia, ma sarà scritta in lingua, poiché in dialetto non scriverò più nulla. Me l'ha suggerita una mia novella, *Donna Mimma*, pubblicata nel volume *Un cavallo nella luna*». Successivamente, e sempre nel corso di un'intervista, pubblicata su «L'Impero» (P.L.F., *Pirandello. Il "teatro dei dodici" ed il suo av-*

dia – tratta dalla novella *Donna Mimma* e rappresentata all'Odescalchi – che Alvaro attribuisce senza ambagi a Pirandello (ed è testimonianza a dir poco autorevole), mentre nei pochi echi pervenuti l'autorialità viene perlomeno condivisa con Raffaello Niccòli[16]. Il giudizio è stroncatorio: per quanto poco im-

venire. Le nuove opere del Maestro, 12-13 aprile 1925), sul versante teatrale informava di avere «già terminato due nuove opere: *La moglie di prima* e *La nuova colonia*, che è senza dubbio la più vasta e completa delle mie opere. […] Lavoro anche al *Mondo di ieri* tratto da tre novelle del volume giovanile *Il cavallo nella luna*. Intendo dare questo lavoro alla Compagnia Niccodemi»; e un annuncio consimile appare nella rivista berlinese «Die Premiere» (ottobre 1925). Titina De Filippo ricordava che ancora nel '36 Pirandello, «durante una seduta di lavoro per la drammatizzazione di *L'abito nuovo*, aveva espresso l'intenzione di trarre lui una commedia da *Donna Mimma*, appunto per affidarla a Titina, non essendogli piaciuta l'operazione compiuta da Raffaello Niccòli nel 1925» (la testimonianza è in Francesco Callari, *P. e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, 102; le interviste citate sono tutte in *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di Ivan Pupo, pref. di Nino Borsellino, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002); e Carlo Pacini (*1925 P. a Berlino: un'intervista e una rivista dimenticata*, «Ariel», VI, 2, maggio-agosto 1991, 149-172:160-161) ipotizza che Pirandello abbia cominciato a lavorare alla commedia per poi passarla a Niccòli, il che è in qualche misura condivisibile. Di questa commedia, che pure è stata rappresentata, non vi è cenno in Alessandro d'Amico-Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Sellerio, Palermo 1987; mentre nella pur capillare introduzione di Alessio Giannanti (*Il «tempo per fantasticargli vicino». Alvaro critico di Pirandello*) agli *Scritti su Pirandello…*, lo studioso mostra di non accorgersi che *Il mondo di ieri* – di cui pure fa menzione (pp. 46-47) – non appare nelle bibliografie pirandelliane. C'è da aggiungere, infine, che per *Donna Mimma* Pirandello aveva pensato anche a uno sfruttamento cinematografico: «Intanto abbiamo fissato per uno di questi giorni […] un incontro con Pedrazzini, a cui proporremo un soggetto di propaganda (*Donna Mimma*) e un soggetto di fantasia (*L'Esclusa*)» (a Marta Abba, 10 marzo 1932); alla stessa, quattro giorni dopo: «Devo trattenermi almeno fino a sabato perché Pedrazzini ha fissato il convegno con Marpicati e me per la fine della settimana in corso, e io voglio andarci coi due scenarii già pronti, "Donna Mimma" ed "Esclusa"»; a Stefano, da Parigi, il 4 marzo 1933: «Non mi parli nelle tue lettere della "Cines" né di Di Cocco, se ha finito lo scenario di *Donna Mimma* insieme con Ercolino. Bisognerà pur venire a una conclusione di quest'affare al mio ritorno»; e sempre al figlio, il 28 marzo: «Non ho potuto insistere per *Donna Mimma* perché "il consigliere delegato uscente per dimissioni volontarie" non ha voluto assolutamente imporsi al nuovo con una scelta d'argomento che, tra l'altro, – mi disse – non era affatto nei suoi gusti. Pagare il *film*, sì; imporre alla nuova gestione anche il soggetto, no».

[16] «Corriere della Sera», 13 novembre 1925; «Il Messaggero», 13 novembre 1925; «Il Giornale d'Italia», 14 novembre 1925. In tutte le recensioni viene rimarcata la pregnanza attoriale di Garibalda Niccòli nella parte della vecchia levatrice e, più in generale, l'ottima resa della compagnia toscana. Per quanto riguarda la co-autorialità, il «Corriere» parla di collaborazione; il «Giornale d'Italia» attribuisce la trasformazione dalla novella in commedia a Niccòli, «col permesso dell'illustre autore» (ma «se non ci troviamo impressa l'unghiata leonina di Pirandello, sono compenso sufficiente a questa mancanza la felice costruzione delle scene, la piacevole creazione di alcune macchiette, la vivacità e il sapore toscano del dialogo»); e il «Messaggero» ipotizza che «la nuova veste» sia stata «donat[a] – come crediamo – per fatica speciale del cav. Raffaello

portante nel *corpus* dell'opera pirandelliana, ri-«specchia tutti i caratteri» della sua «seconda maniera». Alla tesi morale (non è il mondo che cambia ma le persone, nell'eterno contrasto fra i vecchi e i giovani, fra la sapienza arcaica e la scienza) viene subordinato tutto lo sviluppo del dramma, che marca con un «colore aspro» e «una psicologia rigida» i personaggi che – chiusi in un mondo convenzionale e arido – imprimono all'andamento teatrale, dopo il primo atto, «un tedio infinito e una cadenza aritmetica». È un dramma regionale a caratura filosofeggiante che «non ha la libertà focosa della *Giara* o di *Liolà*»; e Pirandello è ricaduto in pieno nella «banalità» dei personaggi-maschere, i quali, non esistendo artisticamente, risultano confinati «nel pallore e nella vecchiaia» del tradizionalismo dei drammi dialettali, quasi che l'autore voglia regredire «alle sue origini di autore verista e regionale».

A intrigare Alvaro, nella sua focalizzazione della genialità pirandelliana, è appunto il rapporto fra regionalismo e modernismo, che è anche la vitale osmosi della propria scrittura[17]. L'arte relativista del maestro è nutrita di una meridionalità che si sostanzia di «amore dell'assoluto» e di una logica che si spinge a «pensieri vertiginosi», per cui «la realtà diviene allucinazione» e, al tempo stesso, messa a nudo «degli squilibri di civiltà». È il segreto della nuova letteratura regionalistica – di Pirandello, ma anche di Deledda e di Tozzi e, in *background*, dello stesso Alvaro – che si colloca «fuori del folklore, della dialettologia e del colore locale»: quello di Pirandello è «il regionalismo italiano spinto alla sua espressione più assoluta»; e in ogni sua commedia «c'è odore di provincia», anche nello stesso *Enrico IV* e nella potenza del suo stile «gesticolato»[18]. Persino un lungo articolo sulla Germania e sul cinema sonoro, scritto quando entrambi erano a Berlino, riafferma nel suo primo paragrafo che il segreto dell'arte pirandelliana

Niccòli, [ma] conserva palesemente tutte le caratteristiche dell'origine sua. Forse l'encomiabile rispetto del Niccòli verso l'arte del maestro ha nociuto alla completa trasformazione, che è stata fatta con gran garbo ma con poca audacia». È probabile che Niccòli abbia avuto il permesso da parte di Pirandello (secondo un metodo di lavoro attestato in altri casi, da Malipiero a De Filippo) di rimodulare in parca misura una redazione forse incompiuta (ma comunque avanzata) della commedia, mutando l'ambientazione dalla Sicilia a un piccolo paese dell'Appennino toscano e poi a Firenze (dove la vecchia levatrice va a conseguire il diploma) in modo da poter sfruttare al meglio le risorse verbali e gestuali degli attori toscani, e in particolare di Garibalda, madre di Raffaello Niccòli e notissima attrice, la quale aveva impersonato la Maragrazia di *L'altro figlio* nella prima rappresentazione della commedia (Roma, 23 novembre 1923, ad opera della compagnia di Raffaello e Garibalda Niccòli), trasposta e ridotta in vernacolo toscano da Ferdinando Paolieri, con un'operazione simile a quella operata poi da Raffaello su *Il mondo di ieri.*

[17] Vd. Aldo Maria Morace, *Alvaro nel labirinto*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016.

[18] *Lo spirito letterario dell'Italia contemporanea*, «Rivista d'Italia e d'America», v, 2, febbraio 1927, 118 (*AsP* 99-100).

è il partire dalla radice regionale per entrare nella vita moderna, «riducendole a un minimo denominatore comune», a tal punto che «dalla realtà talvolta folkloristica nasce la farfalla della sua metafisica». Erede di Verga, crea personaggi che «mutano stato e trasmigrano negli eventi della realtà attuale»; e in questo modo riesce a cogliere i mutamenti della nuova società italiana, «di origine terriera e provinciale, cacciata negli eventi di una vita nazionale e moderna». Dopo aver dato sommarie ma ficcanti anticipazioni su *Lazzaro* e su *Questa sera si recita a soggetto*, il giornalista passa poi a intervistare Pirandello sulla visione che egli ha del teatro tedesco[19] – sofferente di una malattia autofagica, la «tecnica portata alla sua massima perfezione» – e della vita della nuova Germania. All'«uomo con una valigia e una macchina da scrivere», e di simpatie europeiste, essa gli appare improntata a un deteriore americanismo, a un pericoloso e «nuovo romanticismo sulla guerra» e a un rivolgimento completo dei concetti sulla vita (che «oggi ha troppo poco valore per i tedeschi») e sulla morte, sicché Pirandello sembra presentire il serpeggiare della necessità di scaricare il disagio della civiltà nella tensione predatoria alla lotta armata[20].

C'è una cesura di ben cinque anni (certamente non originata da un allontanamento amicale) fra quest'ultimo esito e il successivo, che appare nell'anno fatidico del Nobel, il 1934, e che mostra un inedito Alvaro filologo, il quale fruga fra le carte segrete di Pirandello e ottiene dal «Maestro» (che già ne aveva dato un *avant-goût*, e forse su suo suggerimento)[21] il permesso di pubblicarne antologicamente una piccola parte. Si tratta in totale, secondo il computo alvariano, di circa duemila foglietti, i quali costituiscono «quel materiale di appunti, note, principi, confessioni, che ogni scrittore ha nel cassetto», sicché è possibile – grazie al loro supporto – seguire il formarsi di una «così complessa personalità» e seguirne lo sviluppo e poter leggere nella tecnica dell'appunto «il primo fissarsi della luce di un'idea». La descrizione filologica è puntuale; e vi traluce l'orgoglio di avere disseppellito «gli appunti fuggevoli e sussidiari dell'opera sua, destinati a scomparire se la nostra indiscrezione non avesse ricorso a frugare fra i suoi manoscritti ancora reperibili, per cercarvi i foglietti in-

[19] *Pirandello parla della Germania, del cinema sonoro e di altre cose*, «L'Italia letteraria», 14 aprile 1929 (*AsP* 101-106). Per quanto riguarda la settima arte, Pirandello auspica che la cinematografia si liberi della letteratura, perché essa deve essere «il linguaggio visivo della musica»: ambedue ci «affondano nel subcosciente laddove la letteratura nasce dal cosciente» e, dunque, al pari della musica il cinema non deve avere il supporto della parola, come invece gliela si vuole dare (e come in seguito accetterà che sia).

[20] A proposito di predizioni, è geniale la risposta data alla moglie dello statista Gustav Stresemann, che chiedeva a Pirandello un consiglio su come vestirsi per un ballo mascherato secondo la moda che ci sarà nel 2050: «un paio di guanti, una maschera e, quanto al resto, nuda».

[21] L. P., *Appunti*, «Corriere della Sera», 7 aprile 1929.

tercalati che gli servirono da guida»[22]. Perché Pirandello parte sempre «dall'osservanza dei fatti, da una inesauribile curiosità del mondo», fermate in questi appunti e scaturite, secondo Alvaro, da una meridionalità «d'osservazione del tutto plastica»: retaggio di quelle regioni «che conobbero un tempo il governo della cultura» e si volsero «alla scoperta dei fatti del mondo»; e Pirandello è tornato «al greco o al primitivo italiano» perché è «un terreno profondamente elaborato dalla cultura», in cui «le manifestazioni più apparentemente nuove hanno una misura antichissima».

L'attacco è folgorante: «Ha sessantotto anni; da quindici anni gira il mondo; riprenderà ora il viaggio dietro ai suoi drammi e dietro la favola della sua vita». Pirandello ha vinto il Nobel per il 1934 e tocca ad Alvaro stilarne un 'ritratto critico' per la «Nuova Antologia»[23]. Le annotazioni sull'arte pirandelliana sono, *more solito*, incisive e penetranti: la lingua, un tempo vocabolariesca, si esprime ora con la naturalità degli «elementi nella luce» e i suoi personaggi sono «i rappresentanti d'un mondo borghese preso dalla vertigine del mutamento d'epoca», i quali si indignano di sé stessi «nell'atto di scoprirsi sul palcoscenico», repulsivi, come lo è il mondo che smascherano quando vanno al di là del loro «doloroso decoro» e del loro culto delle apparenze e degli schermi protettivi. Si confessano a sé stessi, come il Padre dei *Sei personaggi*, ed è il definirsi che ne uccide la consistenza creduta: «l'atto della parola diviene una forma di confessione e di espiazione; i drammi si compiono parlandone; fino a quando tutto rimane sepolto nel fondo della coscienza, è ancora increato e ingiudicato. […] L'uomo si inventa e si scopre parlando». Anche l'usurata commedia borghese, allora, può ritrovare «lo schema puro d'un dramma di tipo antico» in virtù della grecità che è in lui: «la sua opera è abitata da antichi fantasmi ritornanti, le ore

[22] E cita il caso dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, che negli appunti pubblicati da Alvaro (e in parte oggi irreperibili, come in questo caso) si presenta, con datazione 1910, «prima in una forma di racconto, che altre nostre carte ci dimostrano più volte tentato, fino all'apparizione di quelle fulgide righe che sono la gemma di questa raccolta e suonano come il principio d'un canto nuovo pirandelliano: "Il bello è questo, che han lasciato me e si son messi a rappresentare tra loro le scene del romanzo…"»: C.A., *Nascita di personaggi (Carte inedite 1889-1933)*, «Nuova Antologia», LXIX, 1483, genn.-febbr. 1934, 3-51; col tit. *Commento al Taccuino segreto*, in *Almanacco letterario Bompiani 1938*, Bompiani, Milano 1937, 29-31, poi in «Sipario», VII, 80, dicembre 1952, 19-20 e infine in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1973[3], 1256-1258 (*AsP* 107-110). Ma il rinvio d'obbligo è ora alla luminosa *Introduzione* di Annamaria Andreoli: L. P., *Maschere nude* |1|, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 2023, 29-103 [Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello], dove si coglie diffusamente l'incidenza dell'operazione alvariana sulla conoscenza degli abbozzi.

[23] *Pirandello, Premio Nobel 1934*, «Nuova Antologia», LXIX, 1504, 16 novembre 1934, 196-200 (*AsP* 111-116).

si colorano col colore dei miti solari e dei miti lunari d'un tempo». A differenza di quanto avviene in Ibsen, l'uomo borghese – in rivolta contro sé stesso nel riesame dei valori convenzionali – «potrebbe portare un peplo di tragedia» nel suo «cammino a ritroso dagli appetiti agli istinti» e alla fatalità umana. C'è amletismo in Pirandello: «il demone del pensiero è in lotta con la debolezza della volontà»; e la demenza appare una via, come nell'*Enrico IV*, per «riguadagnare il senso della personalità umana» e una verità e un «valore morale dei sentimenti» che si manifestano «con la violenza con cui si manifest[*arono*] nel dramma greco»; e allora «le leggi morali acquistano la violenza dell'istinto, e colpiscono ciecamente come colpiva il destino. | Si apre così il sipario sull'anima dell'età nuova, degli uomini nuovi».

Ma l'aspetto su cui più insiste è quello della solitudine umana che incapsula Pirandello: una sera di primavera, in via Ludovisi – di contro ai suoi accompagnatori e senza condividere i loro discorsi – emblematicamente «andava avanti solo, con le mani in tasca», «solo con sé stesso e il suo demone». Ormai perennemente «uomo con la valigia», Pirandello abita la propria casa come una stanza d'albergo, che nel disordinato accumulo di oggetti e di volumi certifica la sua «irrisione» della fama e il suo non amare – di contro a d'Annunzio, e sino alla sprezzatura – «l'immagine di sé stesso». E ancora, in opposizione al rutilante modello dannunziano, in *Significato di Pirandello*[24] Alvaro insiste sul suo essere «un uomo come tutti gli altri», senza mai mostrare «atteggiamenti da offrire alla imitazione»: trincerato per un trentacinquennio dietro «un tavolo tanto alto che egli arrivava a pena a posarvi le braccia», ha avuto il merito di portare «la figura dello scrittore uomo tra gli uomini» di tutti i giorni», praticando una «stretta partecipazione alla vita e ai problemi dell'uomo» comune, ma «negando all'arte» qualsiasi risvolto pratico (e dunque anche politico). C'è voluta la Grande Guerra per cogliere l'entità di quei borghesucci «vestiti di nero» che, venuti dalla provincia, «portavano lutti ostinati, dolori» improvvisi: era crollato ciò che «rimaneva ancora della vita antica» e l'uomo «si trovava solo, solo in una enorme folla di uomini soli sulle strade percorse dai venti delle rivoluzioni». Non era più il momento dei superuomini; e la durezza del tempo nuovo si era incarnata in quella del mondo pirandelliano, che tanto aveva aspettato «dietro la porta» per essere recepito nella sua potenza espressiva. «I franamenti dell'individuo, la crisi dell'assetto sociale, la novità dei rapporti fra gli uomini, il frantumarsi e il ricostituirsi della personalità, trovarono in lui il suo poeta», venuto da una provincia che «è quasi più Grecia dell'Ellade stessa» e, dunque, portando in sé le stigmate «della Grecia terribile, fatale, irreparabile,

[24] *Significato di Pirandello*, «Quadrivio», 18 novembre 1934 (*AsP* 117-120).

scossa e tremante davanti alla fatalità e all'espiazione»[25].

Il 10 dicembre 1936 aveva termine «l'involontario soggiorno sulla terra» del «figlio del caos». Dieci giorni dopo Alvaro tratteggiava – in segmenti periodali densi e intensi – il decennio d'amicizia che aveva avuto il privilegio di vivere con il «Maestro»[26], e durante il quale era molto cresciuto come scrittore, dando vita alle sue opere più importanti e mature[27]. Come al solito, parte dallo spazio casalingo in cui lo vedeva, soffermandosi su due elementi destinati a divenire topici negli scritti successivi: un grande tappeto di Smirne, turchino e

[25] Senza insorgenze nella sua compilatività è la voce *Pirandello*, stilata da Alvaro per l'Enciclopedia italiana (XXVII, 1935, 352-53: *AsP* 121-125). I vertici della narrativa pirandelliana sono indicati nel *Fu Mattia Pascal* (che rappresenta la sua «fusione più completa fra materia e stile») e in *I Vecchi e i Giovani* («la conclusione della sua esperienza civile», «il suo viaggio attraverso la vita italiana dopo l'unità») e, sul versante teatrale, i *Sei personaggi* e l'*Enrico IV* («l'espressione più perfetta del Pirandello drammaturgo», nella quale «il personaggio ha il disegno fermo, asciutto, sicuro di certe figure greche», segnando nella storia del teatro mondiale «una tappa universalmente riconosciuta»; e «la prima dissolve tutti i convenzionalismi teatrali», tornando «a forme di teatro classiche»). Nel loro valore più importante «i drammi pirandelliani sono i drammi dell'angoscia della borghesia, della stessa civiltà col suo mondo di convenienze in dissoluzione, e col ripullulare della natura e dell'istinto, cioè d'una morale naturale laddove quella sociale è fallita». Il testo della 'voce' enciclopedica non piacque a Pirandello, che scrisse a Giovanni Gentile per farlo emendare da qualche riferimento sgradito, ma senza urtare la sensibilità del compilatore: «Mi sento a disagio perché io stimo e amo Corrado Alvaro e temo di mortificarlo; ma troppo mi dorrebbe, per evitargli questa mortificazione, d'esser messo nelle pagine dell'"Enciclopedia" a certi contatti, perfino ripugnanti, con un Bernstein, e giudicato, più che dallo spirito d'uno, secondo certi preconcetti d'una "generazione" che pare s'arroghi d'essere il punto d'arrivo e di riferimento di tutta la vita e di tutta la storia» (da Roma, il 7 febbraio 1935, in risposta a una lettera di Gentile, datata 25 gennaio 1935: vd. Ivan PUPO, *Come su un letto di Procuste. A proposito di una lettera inedita di Pirandello a Gentile*, «Angelo di fuoco», II, 4, 2003, 75-97).

[26] *L'amicizia di P.,* «Quadrivio», 20 dic. 1936 (*AsP* 127-132).

[27] Come romanziere (sul quale non posso non rimandare al mio fondamentale *Alvaro nel labirinto*…, denso anche di una minuziosa analisi variantistica) aveva pubblicato *L'uomo nel labirinto* (1926: oppresso da una patologia dell'anima che proietta la sua disfatta esistenziale in un ipogeo privo di contatto con la natura e la verità e che esprime la crisi di impotenza e di disfacimento che attanagliava l'Italia nella fase di avvento del fascismo); e *Vent'anni* (1930; a mia cura, Bompiani, Milano 2016: l'esito più rilevante, per la densità poetica che lo percorre, della narrativa scaturita dalla Grande Guerra, dà uno spaccato complesso della società italiana nel chiudersi di un'epoca); inoltre aveva già in incubazione *L'uomo è forte* (1938: il romanzo della paura che imbibisce ogni elemento dell'umano, ma non riducibile ai canoni della pura distopia per la ricerca, che vi domina, di valori espressivi nello stile e nel taglio degli episodi, improntati ad una tonalità plumbea, ossessiva, allucinata). Come novelliere, per citare solo i titoli principali: *L'amata alla finestra* (1929: incardinata sulla perturbazione prodotta nel mondo arcaico dall'urto – alterante, mortifero – con la civiltà evoluta); *Gente in Aspromonte* (1930; a mia cura, Garzanti, Milano 2021: una primitività di passioni, ambienti e personaggi suscitata in contrapposizione

rosso, acquistato con i guadagni dei suoi primi successi; e un bellissimo «vaso greco» di Girgenti, che si era conservato intatto per centinaia di anni e che si andava sciupando «all'azione dell'aria», con grande dispiacere del suo proprietario. Alvaro insiste su due linee portanti: Pirandello «il mondo lo vide da pellegrino» e «da buon pellegrino il mondo per lui era paese», ma rimanendo orgogliosamente italiano, con un patriottismo che era «proprio da greco»; e l'essere Pirandello interamente votato al culto dell'arte, con umiltà sacerdotale, sicché «l'arte era il solo mezzo per entrare nel rapporto con lui», perché «niente valeva la pena, se non fosse cosa dello spirito». Ed era uno spettacolo sentirlo leggere le sue creazioni, appena scritte e ancora a lui legate «come dal cordone della nascita»; oppure, a teatro, sentirlo anticipare le battute dei personaggi, «come se conoscesse la fatalità quasi algebrica di un'opera d'arte». Ma rifuggiva dall'esporre concettualmente la sua poetica: «era rimasto istintivo», greco, meridionale, mediterraneo; ed era «greco o mediterraneo il senso del destino e il modo tutto suo di scovare appetiti e passioni dominanti d'un personaggio». Come tutti gli scrittori veramente immensi, sino all'ultimo aveva posseduto la linfa vitale per rinnovarsi, aprendo una nuova e – per Alvaro – grandissima stagione narrativa, come attestato ad esempio da *Una giornata* ed *Effetti di un sogno interrotto*; e, sino all'ultimo, aveva sentito pulsare negli incontri casuali della quotidianità «il dolore del mondo», che poi trasfondeva nei suoi personaggi, traslitterati dalla vita nella scrittura.

Si stava realizzando *Terra di nessuno*, il film di Mario Baffico, uscito nel '39, che era stato sceneggiato da Stefano Landi e dallo stesso Alvaro[28] riscrivendo un soggetto di Pirandello (*Dove Romolo edificò*), al quale però «mancava la conoscenza» della strumentazione e della tecnica cinematografica. Alvaro racconta il rifacimento di questo soggetto[29], marcandone le differenziazioni sia rispetto ad esso, sia alle due novelle che ne avevano dato l'ossatura. Si assiste

all'alienazione ed alla solitudine anonima della nuova civiltà) e *Il mare* (1934; a mia cura, Ilisso-Rubbettino, Nuoro-Soveria M. 2006: quattro racconti 'lunghi', nei quali il disagio della civiltà veniva messo a fuoco con intensità lacerante). Non era mancato ad Alvaro l'apprezzamento di Pirandello in una intervista a Enrico Rocca sul romanzo (*L.P., il finimondo, punto e da capo*, «La fiera letteraria», 27 dicembre 1931, poi in *Interviste a Pirandello*…, 480): negando vitalità allo *Zeitroman*, che tanta fortuna aveva in Germania, lodava «i nostri giovani: un Alvaro, un Moravia, un Arturo Loria. La loro è una pensosità ben altrimenti piena di fermenti. Per mio conto condanno l'arte a tendenza politica dei tedeschi, perché la ritengo dannosa sia alla politica che all'arte».

[28] L'amicizia con Stefano, che coinvolgeva anche le rispettive famiglie e che è durata ben al di là della morte di Luigi, è costantemente attestata dalle lettere e dai numerosi riferimenti che costellano l'esaustiva biografia tracciata dai curatori, Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla, nel primo dei tre volumi di *Tutto il teatro* di Stefano Pirandello (Bompiani, Milano 2004).

[29] *Pirandello e gli sceneggiatori*, «Cinema», III, 57, novembre 1938, 276-277 (*AsP* 133-137).

così alla nascita della sceneggiatura nel 1935, quando Pirandello era ancora vivo e collaborava con i due autori alla creazione di un film «troppo forte […] come significato sociale per la cinematografia italiana», ma che – pur prospettando «una condizione dell'Italia meridionale prima dell'Unità» – non aveva «nessuno sfondo politico» e, semmai, rappresentava «una pagina della storia del capitalismo» e dava «la misura dell'evoluzione della politica agraria in settant'anni» di nazione. Era stato necessario introdurre un legame tra i due mondi in contrasto (degli ultimi, invisibili, e dei proprietari feudali di una terra abbandonata da sempre, e poi resa feconda e popolata dai primi); ed era stato trovato in due storie d'amore e di matrimonio e di morte, che non c'erano in Pirandello ma che egli aveva accolto con convinzione, così come i *leit-motiv* simbolici di una sorgente e di una scala «interminabile», per accedere alla casa del potere. Ma soprattutto lo appagava che non ci fosse odio di classe e che la vicenda «si svolg[*esse*] nella natura con l'estrema libertà e serenità della natura». Accettò invece a malincuore che non si desse pompa alle esequie di uno dei proprietari, perché così «la morte diventava solennità terrena» ed emblematizzazione della potenza economica (un'eco del funerale della principessa nei *Viceré* di De Roberto?); e, per quanto riguarda il tributo che ognuno degli abitanti della terra usurpata doveva versare ai legittimi proprietari, s'impuntò a lungo su un particolare minimo: una bambina che, nel suo soggetto originario, a mano aperta offriva un'oliva (poi sostituita da un uovo), «regolarmente registrata dal grave notaio»: come non cogliere, in questo, una osmosi verso *I giganti della montagna*?

A chiudere il trittico di interventi, scritti nel triennio che parte dalla scomparsa di Pirandello[30], ne appare uno imperniato sul rapporto difficile e problematico che egli ebbe con la donna[31]. In realtà, è strutturato in quattro paragrafi (tre dei quali titolati) e prende le mosse da una lettera di d'Annunzio, recapitata a Pirandello dopo la sua regia di *La figlia di Iorio* al teatro Argentina. Ancora una volta l'accumulo degli oggetti nella casa, il disordine delle carte e dei libri e dei cassetti – come oggetti inseriti «in una valigia alla rinfusa», in contrasto

[30] Esula dal computo il *Commento al Taccuino segreto* (in *Almanacco letterario Bompiani 1938*, Bompiani, Milano 1937, 29-32), che già era apparso nella «Nuova Antologia» del genn.-febbraio 1934 (vd. nota 17) e che ora riappare riscrivendo parcamente in pochi punti il testo originario e integrandolo con segmenti espiantati da *Pirandello, Premio Nobel 1934* (vd. nota 18), ma in questo caso con più importanti ritocchi, che vertono sulla netta differenziazione del teatro pirandelliano da quello di Ibsen, sul ritorno in esso della fatalità umana, sulla distruzione delle convenzioni consunte, ad opera dei personaggi che le vivono, ma soprattutto sul sapore della morte che lo pervade e sul demone del pensiero che contrasta con la debolezza della volontà.

[31] *Pirandello. e la donna*, «La Stampa», 1° dicembre 1939 (*AsP* 145-149).

a quanto egli era «ordinato nei pensieri» – mostravano il disprezzo più radicale per la messa in scena «che ogni letterato si fa intorno senza volerlo» (come il Verga catanese dell'ultima fase) e si contrapponevano alla magniloquenza della scrittura dannunziana, tanto che «parevano burlarsi della gloria» e del culto della scrittura; e anche il suo vestirsi «come un letterato di provincia» suonava quasi come una contestazione della «strana eleganza» dannunziana dei tempi romani. Distaccato da tutto, Pirandello non lo era però dall'arte; e nell'ultima sua raccolta di novelle, *Una giornata* (pubblicata postuma nel 1937), riusciva ad essere un narratore nuovo e diverso «nella ricerca dell'essenziale», di ciò che è all'origine della vita e della morale (la purezza, la colpa, l'amore, la donna). «Raramente – attesta Alvaro – ho veduto tanta delicata attenzione» verso l'universo femminile come in Pirandello: aveva «un'antica concezione della donna» e delle sue funzioni ancestrali, quelle drammatizzate dai tragici greci; e, in lui, «il solo dramma vero della donna era quello che ad essa attribuivano gli antichi». È stato, *in limine mortis*, ancora capace di percepire in modo poeticamente adolescenziale (era il suo «lato classico e mediterraneo») l'impatto offuscante, corrompente, che sulla donna proiettano «i desideri proibiti e insani dell'uomo» (tema recepito e orchestrato da Alvaro in tanta parte della sua opera) e di riversarlo nella sua ultima scrittura con «una meraviglia da adolescente», «se l'adolescenza è sgannarsi dai sogni della pubertà» per la scoperta sbigottita del mondo e degli «elementi impuri in una vita che la fantasia ha concepito come totale e ideale». Ha amato, Pirandello, fino al penultimo atto della sua vita; e alla donna che ha amato (Alvaro allude ovviamente a Marta Abba, che con delicata sensibilità non nomina mai, qui e altrove) ha dato ciò che aveva scoperto essere l'atto più totalizzante dell'amore: il donare tutto «quello che è sicuro sia un dono», preservandolo dal cardarelliano 'sudore umiliante' del contatto carnale.

Tra il febbraio del 1940 e il novembre del '42, subentrando allo scomparso Lucio d'Ambra, Alvaro scrisse per «Il Popolo di Roma» oltre duecento interventi e recensioni teatrali[32]. Sette sono dedicate a rappresentazioni pirandelliane; e tutte – pur nella necessitata rispondenza allo schema strutturale della tipologia recensoria – sono dense di lucidissime annotazioni sul teatro di Pi-

[32] È un teatro nel tempo di guerra; e Alvaro così ne sintetizza la condizione: «Questo è un tempo in cui molte cose del vecchio mondo si sentono finite e molte opere appaiono inutili e insignificanti… Lo stesso accade per il teatro. Cose di ieri ci appaiono ormai scolorite e senza più valore. Cose dell'altro ieri tornano vive e con nuovi significati. Spesso, a teatro, accade di trovarsi di fronte a pallidi ricordi di abitudini e di pensieri non più nostri. E accade, questo, assistendo a novità. Una vita fittizia, un agitarsi senza ragione, un annettere grande importanza a fatti che non ne hanno più nessuna sono i segni attuali di quest'arte o di questo artificio che è

randello[33]. Procedendo a una non veloce 'schidionata', *La ragione degli altri* (1916-25) mostra per Alvaro lo svincolarsi progressivo – nell'arco dei suoi tre atti – dal naturalismo e dal realismo, senza però interrompere il flusso vitale che deriva dall'appartenere come scrittore alla provincia italiana «fino al più profondo della sua anima»: la materia lievita capovolgendo concetti e idee e rasentando quell'assurdo che sfida «la rivolta delle platee» e costituisce il vertiginoso dilemmatico azzardo di Pirandello «tra istinto e ragione, tra sentimento e logica». *Tutto per bene* (1920-23) è definito un dramma della memoria, del formarsi di una realtà nel ricordo (quella di un antico tradimento coniugale), quando si conosce la vita rivivendola, ricomponendone in un mosaico rivelatore le tessere sparse; ma è soprattutto il placarsi della tempesta della rivelazione in una «elegia delle cose compiute», che copre «la rovina» del franare di una vita, «come la copre la vecchiaia, la morte, il ricordo»[34]. Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), «lacerato del tutto l'involucro del naturalismo», sulla «filosofia dell'espresso» Pirandello compose «il più sconvolgente dramma della visione drammatica della vita». «Sotto il dramma, che già nel suo corso visibile è vertiginoso, pullula una continua e diffusa sorgente drammatica» di dolori cocenti: «la potenza dell'opera è nella sua estrema irrazionalità, nella sua gratuità» traumatica. Dell'*Enrico IV* (1922), invece, Alvaro mette in rilievo – ed è una novità ermeneutica – la nascosta cifra autobiografica, la «più intima dello scrittore»: l'amara malinconia del vedere «la vita fuggita, e fuggita come in una prigione, la prigione creata […] da lui stesso», rivedendo da questa prigione «la vita amata ma non pienamente vissuta, cui coscientemente s'è rinunziato. Con momenti di canto elegiaco, il protagonista «fruga nelle ceneri delle

assai spesso il teatro. Si sente che si tratta di opere scritte in margine ad altre opere e che spesso sono più lontane da noi di quanto non sia un dramma del Rinascimento» (*Il teatro*, «Il Popolo di Roma», 14 dicembre 1941).

[33] Che qui vengono rubricate nella sequenza diacronica della edizione Bemporad (ad eccezione di *La ragione degli altri*, data la sua priorità di inizio elaborativo) e non nell'ordine cronologico di pubblicazione sul quotidiano, che è: su *Come tu mi vuoi*, 27 ottobre 1940; su *All'uscita*, 11 novembre 1941; su *La ragione degli altri*, 21 febbraio 1942; su *Sei personaggi in cerca d'autore*, 4 marzo 1942; su *La vita che ti diedi*, 8 marzo 1942; su *Enrico IV*, 21 aprile 1942; su *Tutto per bene*, 29 ottobre 1942.

[34] Alvaro è tornato su *Tutto per bene* a distanza di più di un decennio; e il dato più importante di questa rivisitazione è un elemento storicizzante: «alla novella scenica» di genesi cronachistica, quale è questa, in cui «il tempo scopre i misteri» e «lo schema drammatico è ridotto all'essenziale», «succedettero i romanzi o poemi scenici, come i *Sei personaggi*». Ma qui, in questo dramma, «è singolare l›inesistenza delle altre figure all›infuori del protagonista»; ed esso acquista la sua ragion d'essere «nella sua stessa nullità» per tutti fuorché per la vittima, il solo che ne abbia dolore perché è il solo «che là ha racchiusa tutta la sua vita» (*Serata di Ruggeri*, «Il Mondo», 7 febbraio 1951 (*AsP* 179-181).

passioni sofferte e della vita bruciata e consunta; si racconta, e raccontandosi si crea e si conclude».

«Veri e propri colpi di scena poetici» trapuntano *All'uscita* (1916-26), soprattutto quando «la nostalgia della vita terrena e materna» si coagula nelle risonanze che acquistano «certi atti comuni della vita», imprimendovi un colore suggestivo. Ma è in *La vita che ti diedi* (1923-25) che Alvaro rintraccia i «climi rarefatti» del maggiore Pirandello, dove «il più scabro e disadorno realismo» sfocia in una «prodigiosa» visionarietà e dove «l'inquieto uomo moderno si incontra di colpo col ritmo forte e sicuro del pensiero antico», tanto da assumere in qualche punto «l'andamento d'un dialogo platonico». È un momento di superba potenza espressiva quello in cui la protagonista compone in cadenze di canto «l'illusione in cui dovrà far vivere il figlio perduto»; e alla valenza quasi metafisica della madre e del suo travaglio umano fa da contrappunto, nell'amante del defunto (e di lui incinta), «quel tanto di fisico che è della vita, la prepotenza della vita dolce e amara che invidiava Pirandello dal suo mondo di cristallo». E *Come tu mi vuoi* (1930) appare ad Alvaro – nell'imperversare della guerra – ancora scottante nel suo toccare, «a tratti, il fondo più inesplorato di certi sentimenti umani», nella sua dissoluzione quasi metafisica di una identità violata nel corpo e dell'anima, nel suo battere «le vie più tortuose e ardite», sollevandosi alla «più lucida atmosfera del dramma» quando ormai sembra che esso si sia già smarrito «nelle nubi delle parole, fino ad avere ucciso i sentimenti a furia di definirli».

Annus horribilis, il 1943, nella storia italiana; e non a caso si apre per Alvaro, esauritosi l'impegno di recensore teatrale per «Il Popolo di Roma», con un indimenticabile ricordo di Pirandello[35]: quasi che egli cerchi di ritrovare – nell'ora buia che sta attraversando, e nel destino doloroso di tutto un popolo – un contatto resistenziale con la grande anima di cui ha condiviso gli ultimi anni. È una visita memoriale alla casa di Pirandello: quella in cui trascorse l'ultima fase della sua vita; quella in cui Alvaro non vuole tornare fisicamente proprio per non contaminare i ricordi che affluiscono in lui con la malinconica dolcezza di un vissuto che si allontana nel tempo, ma che continua a essere indelebile presente. Come una telecamera che opera una lenta carrellata, Alvaro lo rivede, lo risente attraverso il microcosmo oggettuale in cui Pirandello aveva vissuto i suoi anni terminali: una valigia di cuoio per i tanti viaggi, un dipinto del figlio Fausto raffigurante una Crocefissione, il vaso greco figurato («unico ricordo della sua Sicilia»), un lampadario «grande e magnifico» di Murano, il mediocre mobilio falso Cinquecento e, soprattutto, un «tavolino basso con una

[35] *Lo studio di Pirandello,* «Corriere della Sera», 2 gennaio 1943 (*AsP* 165-169).

piccola macchina da scrivere e uno sgabello imbottito» (era il suo angolo di lavoro, dove componeva usando un solo dito). Il fruscìo delle foglie caduche nel giardino, che attraversava per salire la scala d'accesso, richiama ad Alvaro quello della carta che, però, nello studio di Pirandello non aveva la rilevanza che di solito ha dove è la componente primaria della *religio* dello scrivere, e dove prende un colore umano, divenendo con «il suo ingiallare e risecchirsi» una epidermide in cui si coglie il transito degli anni. «Non c'era il senso di officina, o di fucina»; non c'era l'estasi della scrittura che «rende prezioso il foglio di carta»: tutto emanava un senso di provvisorietà, tanto che quella stanza poteva ricordare una sala d'albergo, perché «tutto vi era casuale, e tutto gli era estraneo», ed esprimeva la solitudine da cui Pirandello era dominato («nessuno gli poteva far compagnia veramente, ma piuttosto distrarlo, incuriosirlo»). Ed è per questo che sembrava vivere nell'attesa di una visita amica: la chiave era sempre nella toppa, bastava girarla per entrare e vederlo venirvi incontro. «Era nella stagione grigia dell'artista»: quando, ancora vivo, si è già nella storia; e quando l'uomo al tramonto «traccia la sua ultima opera col colore dei rimpianti e con la illusoria fioritura dell'autunno».

Credo, senza tema di smentite, che Alvaro abbia scritto con questo 'pezzo' giornalistico il ritratto pirandelliano umanamente più rivelatore e intenso di sempre, soprattutto se lo si integra (si può parlare di un dittico a distanza temporale) con un altro 'ricordo'[36], anche questo di perfetta misura evocativa ed espressiva, scritto in occasione del decennale della morte di Pirandello, inattesa, benché ci si accorgesse che la sua salute andasse declinando. La breve malattia non sembrava rischiosa: «una mattina, quella mattina, […] sentimmo uno schianto in casa», senza una causa apparente, e qualche minuto dopo una nuora di Pirandello telefonò piangendo. «Non avevo l'idea di che cosa fosse la morte di un grande uomo. Ma devo dire che è una cosa orribile». Lo studio, quando Alvaro vi entrò, era pieno di gente che parlava e fumava: di contro, nella camera da letto, c'era un «silenzio sterminato sul lenzuolo che lo copriva delineando quel corpo di "povero cristo"», senza che esso riuscisse a cancellare l'impronta di quel corpo, in cui Alvaro rivede «l'immagine di quell'anfora greca che egli amava […] e in cui oggi riposano le sue ceneri». La disposizione testamentaria di andarsene, da solo, «sul carro dei poveri», suscita lo sconcerto e l'ira «del più potente» di tutti, che non poteva fare con un funerale di Stato una manifestazione di regime. Ma così avvenne, in una mattina livida e neb-

[36] *Un grand'uomo chiude gli occhi*, «Corriere della Sera», 22 dicembre 1946 (*AsP* 171-174). L'importanza dell'articolo in rapporto alla inconciliabilità tra le valenze anche ideologiche dell'opera pirandelliana e le teorizzazioni e la prassi del fascismo è stata colta per primo da Leonardo Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1953, 47.

biosa; e la povera bara d'abete tinta di fresco scomparve «sul carro dei poveri», senza che alcuno la accompagnasse, fra «gli alberi brumosi in fondo al viale»[37]. Il rapporto con il fascismo e il suo capo, però, era rimasto soltanto alluso, e nel suo momento conclusivo. Quattro anni più tardi viene ripreso, sull'*input* offerto da un giudizio di Mario Apollonio sull'*Enrico IV* (nel quarto volume della *Storia del teatro italiano*), che veniva correlato alla «falsa realtà» e alla «falsa grandezza» (chiosa Alvaro) in cui l'Italia stava per precipitare in quel fatale 1922[38]. Pirandello ne aveva avuto il presentimento ed è stato il solo a esprimere compiutamente «la crisi della società italiana dei suoi anni»; e tanto più sembra inesplicabile che abbia aderito a un regime politico del quale era stato «chiaroveggente scrutatore» delle sue «illusioni sproporzionate» e ingannevoli. Fu «un equivoco», il suo – in chiave risorgimentale, patriottica, nazionalista, colonialistica, espansionistica – senza però che egli si accorgesse «di questa inconciliabilità» e (con puntata corrosiva) del fatto che «il riscatto nazionale avrebbe suggerito il riscatto dell'ignoranza e della miseria di ogni parte d'Italia». Poi – «e abbastanza presto» (accentuandone la distanziazione) – fu «scontento di avere scambiato per moto risorgimentale quella che era una dittatura», la quale, anzi, annullava «la consistenza unitaria nazionale e che – come nell'*Enrico IV* – «doveva andare in frantumi e sboccare nella tragedia al primo contatto con la realtà» internazionale. «Come poi morì Pirandello, fu il suo riscatto da ogni possibile errore. Fu la sua protesta»[39].

E siamo all'epilogo della 'lunga fedeltà' alvariana a Pirandello. Tale non è – come comunemente si crede – la *Prefazione* alle *Novelle per un anno* (1956), un centone assemblato da un Alvaro ormai malato terminale con interventi già

[37] Andava verso la cremazione. E Stefano riferiva ad Alvaro: «Avessi visto: un pugno di cenere. Come se fossero passati mille anni». E Alvaro gli domandava: «E il cuore, la piccola pallottola del cuore che non si consuma alla fiamma, lo hai veduto?». «No, niente, cenere» (S. Pirandello, *Tutto il teatro*…, I, 248).

[38] *Un giudizio su Pirandello*, «Il Mondo», 15 luglio, 1950 (*AsP* 175-177).

[39] E anche qui non è possibile non cogliere un riflesso egolalico da parte di Alvaro, il quale nell'immediato dopoguerra – come è noto – venne accusato violentemente da Debenedetti di accomodamento al regime. Alvaro si difese piccatamente (ma la risposta rimase inedita nelle *Note autobiografiche*, che dovevano essere inviate – ma non lo furono – a Bompiani per essere pubblicate): «Non perdono che mi si dia del vile, quando nella mia vita ho sfuggito sempre il sospetto della viltà anche se posso essere caduto in qualche piccola viltà, come accade a tutti gli uomini, ma che mi rimorde. […] Purtroppo la mia vita migliore è passata in un tempo in cui la viltà era di rigore». La rivendicazione di Alvaro sul suo non essere mai stato al soldo del regime trova una conferma in Giovanni sedita, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Le lettere, Firenze 2010, e in Morace, *Alvaro nel labirinto*…, 236-239.

pubblicati[40] e integrati con qualche scarno segmento (perlopiù estrapolato da altri scritti) perché l'ultimo vero importante intervento alvariano – e non solo per lo sviluppo estensivo che ha – è *Appunti e ricordi su Luigi Pirandello*, di tre anni anteriore[41]. È un saggio vero e proprio, meditato come tale e strutturato in sette segmenti, che tracciano nel loro succedersi una focalizzazione storicizzan-

[40] *Prefazione* alle *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano 1956. Niente è più inedito dal già edito, secondo un vecchio assioma, ma non è un caso che non vi si faccia parola delle novelle; e l'assemblaggio si estrinseca su: *Un grand'uomo chiude gli occhi*; *Lo studio di Pirandello*; *Pirandello e la donna*; *L'amicizia di Pirandello*; *Pirandello, premio Nobel 1934*. In pratica, i segmenti nuovi – rispetto a ciò che è stato analizzato in questo saggio – si riducono a «"Quello che è scritto è scritto" – il dramma della borghesia venuta fuori dal Risorgimento» (*AsP* 219-220: su Verga); e a «La sua fu tuttavia una vittoria fuori della letteratura – senza guide né punti di riferimento» (*AsP* 228-230: la rinuncia alla donna amata, «staccandola da sé»; la tragedia coniugale, con un «trauma sessuale» «che si sente in tutta la sua opera»; e, ancora, il rapporto con il fascismo: «al regime dominante non poteva piacere per la sua natura e per la sua visione della vita», malgrado gli onori che non potevano non essergli tributati per la fama che gli giunse tardi, e proprio in coincidenza con l'avvento del governo di Mussolini. Pirandello scambiò «il nazionalismo con il patriottismo», ma rimase sempre un eretico, come attesta «qualche incidente col Partito», culminato nella rabbiosa lacerazione della tessera, e la commemorazione di Verga all'Accademia d'Italia, che divenne in una sua parte un'acre ripulsa di d'Annunzio, «il campione del regime», e «un'accusa a tutta la società di allora»).

[41] «Arena», I, 3, ottobre-dicembre 1953, 159-184 (*AsP* 183-210). La collaborazione recensoria al «Mondo» è stata utilmente censita – come ciò che l'aveva preceduta – in *Cronache e scritti teatrali di C.A.*, a cura di Alfredo Barbina, Abete, Roma 1976. Negli anni del secondo dopoguerra Alvaro – che quando Pirandello era in vita aveva lavorato a *Il diavolo curioso*, ma senza mai decidersi a fare andare in scena la commedia o a pubblicarla, e solo quando non lo era più aveva prodotto *Il caffè dei naviganti* (1939: commedia in tre atti che tendeva a risolversi interamente non in azione ma in clima, atmosfera, colore, natura, con personaggi oppressi da una stanchezza che è insieme cerebrale e sentimentale, in fuga dalla Storia e da una civiltà in crisi) – si era volto con intensità al genere teatrale perché esso gli appariva il più funzionale a stabilire un contatto diretto con la società, nella quale egli leggeva una profonda disperazione dell'avvenire e della Storia, per impedirle di dimenticare l'orrore della dittatura e della guerra (il pamphlet *L'Italia rinunzia?* è del 1944). E nel 1949 aveva scritto il suo capolavoro, *Lunga notte di Medea,* una tragedia in due tempi in cui tutta la condizione storica e psicologica del secolo XX (il sormontare della paura, l'ossessione del potere, la persecuzione razziale, l'impossibilità di trovare un ricovero ospitale in altra terra, la pulsione regressiva nell'inesistenza) si coagula nella straziata umanità della protagonista; ed ancora una volta, nel conflitto tra mondi e civiltà diverse, le leggi della Storia sembrano annientare – come già nel *Caffè dei naviganti* – quelle della natura, sanzionando la sconfitta dei valori connaturati al mondo delle origini. A cinquant'anni dalla morte dell'autore, concretizzando un progetto alvariano, è stato edito il *Teatro*, a cura di Aldo Maria Morace, Ilisso-Fondazione Alvaro, Nuoro 2009. Sul rapporto con la settima arte: *C.A. e il cinema. Una magnifica ossessione*, a cura di Giovanni Scarfò e Maria Cristina Briguglio, Città del Sole, Reggio 2018.

te sul teatro di Pirandello contestualizzandolo nel quadro della drammaturgia mondiale e fruendo – con la consueta tecnica del *bricolage* – di quanto era andato recensendo e teorizzando sul «Mondo» di Pannunzio, dove operò come critico teatrale con un centinaio di interventi dal settembre 1949 al dicembre 1951 (per poi passare alla critica cinematografica). Questa volta Alvaro parte dal riciclo di *Lo studio di Pirandello* perché è in quel contesto ambientale che è nata quasi tutta la sua produzione teatrale («quarantaquattro commedie, drammi, tragedie messe insieme in ventiquattro anni», a partire dai suoi quarantacinque). Capocomico per quattro anni, riforniva infaticabilmente i suoi lavori agli attori (tra il 1921 e il '24 ben nove drammi, fra cui due capolavori) correndo scientemente il rischio di scivolare nell'esito affrettato e talvolta rozzo. Ma è l'autore che nel teatro mondiale ha segnato una svolta epocale; e non c'è drammaturgo «contemporaneo di un qualche rilievo», a tutte le latitudini, che sia rimasto immune dalla sua suggestione. E il suo significato si accresce, di anno in anno diviene più forte: la novità del suo cosiddetto 'amletismo' è che «recitare una parte nella vita con l'involontario istrionismo dei sentimenti», «sollevare il livello della coscienza individuale, tentare di portarlo interamente alla luce», fa sì che «la realtà si vendic[*hi*] delle nostre stesse parole», che diventano «dramma» e «fatto irreparabile».

Non è vero – come è ormai ben noto – che Pirandello abbia iniziato tardi la sua opera teatrale. Alvaro non mostra di sapere che, nella prima gioventù, egli aveva avuto e perseguito la vocazione drammaturgica: ma questa, per il critico-scrittore, è già evidente in molte delle novelle, nelle quali «si manifesta un dialogo di natura teatrale più che narrativo, e l'amore delle situazioni e dei contrasti forti». C'era in Pirandello la facoltà di drammatizzare i fatti e gli incontri della vita «che lo colpivano come portatori di un intero mistero», da indagare e da sviluppare; e allora narrava il personaggio mettendolo in azione, senza rivelarlo «mai intero subito», ma dandone indizi rivelatori; e quando l'elaborazione interiore si era compiuta, scriveva velocemente, perché apparteneva alla genìa di quegli scrittori che hanno già in mente tutto, «fin quasi al più minuto particolare», per poi leggere mirabilmente a un uditorio amicale ciò che aveva scritto, «recita[*ndo*] da attore le parti tutte della commedia». Conservatore nella vita, fu un «sovvertitore nell'arte»: il drammaturgo della borghesia «venuta dalla provincia e dal popolo», ancora intrisa della «morale tradizionale» ma sbalzata in una nuova condizione, che è quella della vita urbana, e perciò alla ricerca – che risulta perdente – di una nuova moralità, che scaturisca dall'urto «contro la struttura tradizionale della società: Chiesa, Stato, Famiglia». Lo fa il migliore teatro europeo, da Shaw a Crommelynck, da Sudermann a Kaiser: «Ibsen inizia il ciclo, Pirandello lo chiude […] con pietà latina», nel segno di una sconfitta che, nei *Sei personaggi*, everte «la forma drammatica tradizionale» nell'anno fatidico che fu il 1921, alla «vigilia dei grandi eventi che sconvolgono la società

europea».

Dopo aver enunciato questi elementi perimetrali, il saggio dà inizio a un percorso diacronico tra i momenti emblematici della produzione teatrale di Pirandello: a partire da *Se non così* (1895-1915), ovvero *La ragione degli altri*, in cui sperimenta per la prima volta l'arma della logica affilata lì dove la commedia tradizionale si sarebbe affidata «al sentimento e all'effetto», e al tempo stesso profilando «la forza tremenda del denaro», che impone a Elena di essere vittima, abiurando il richiamo ancestrale della maternità. *Il dovere del medico* e *Cecè* (1911 e 1913) appartengono invece «all'età del Pirandello novelliere», quando il suo mondo artistico era entrato «nel regno del dubbio tra realtà e finzione, tra illusione e verità, tra volontà e istinto»[42]. I due atti unici si inscrivono nel numero delle 'novelle sceneggiate', un po' alla Niccodemi, commediografo a lui lontano ma che gli fu amico ed ebbe il merito di puntare sul suo teatro, propinandolo al pubblico[43]. Ma la radice ispirativa di Pirandello era – e qui Alvaro è anche egolalico – in quelle «esperienza della prima età che restano in modo indelebile nell'animo dell'uomo», con «i personaggi e gli aspetti di vita che egli conobbe primi» ad Agrigento. È così che nasce un capolavoro come *Liolà*, non a caso scritto prima in dialetto e non derivato da una novella: commedia corale in cui «tutto è vivo e pieno, dominato da un ritmo felice […] tra reminiscenze pagane e suggestione cristiane», dando vita alla «rievocazione d'un mondo antico», che sembra essere «di là dal dolore» ma che, al tempo stesso, «nel dolore contiene una misteriosa consolazione naturale».

A parte *Liolà*, era un mondo che «aveva perduto la felicità ma non aveva acquistato la pietà»; e, a questo proposito, Alvaro cita Eric Bentley, secondo il quale Pirandello aveva «detto quanto di più profondo gli esistenzialisti hanno

[42] E questo portava Pirandello «stranamente ad essere contemporaneo di Freud e di tutta l'indagine psicologica per cui nulla di quanto tocca e offende l'animo dell'uomo va perduto, ma vi resta come un bacillo, un microbo, un dato che presto o tardi si farà sentire nelle manifestazioni della personalità. Era una delle scoperte più importanti nel campo della conoscenza […]. Il nome di Pirandello vi si lega quasi casualmente, e quasi egli ne è il soggetto, paziente e medico di sé stesso insieme».

[43] Dario Niccodemi, commediografo fin troppo fecondo, ebbe molto successo sulle scene italiane in virtù della sua capacità di captare i gusti del pubblico borghese e di fornire i prodotti scenici che lo soddisfacevano in virtù di una struttura drammaturgica costruita sui temi alla moda, sui contrasti e sui colpi di scena e su una calcolata progressione verso la 'scena madre'. Ma – ricorda Alvaro – «nell'azione di Niccodemi per il teatro vi fu un largo posto per Pirandello. Il rischio, l'insuccesso, era anch'esso importante; il commediografo borghese Niccodemi ne affrontò deliberatamente non pochi portando in Italia il repertorio straniero più ardito» e, appunto, molto Pirandello. È fondamentale, in proposito: Carla Pisani, *Dario Niccodemi e il teatro italiano del primo Novecento. Con lettere di Pirandello, D'Annunzio, Praga, Martoglio, Verga*, Bulzoni, Roma 2021.

cercato di dire in questi ultimi anni»[44]. Il che dimostra – postilla Alvaro – che il grande artista è «il sismografo dei moti impercettibili che finiscono con il trasformare la società»; in un'epoca che ha tentato di distruggere la dignità umana, Pirandello «ne presentì il dramma» e – da meridionale e da erede dell'antica civiltà elaborata dal pensiero greco – ha messo in scena e dato vita a «umiliati che difendono la propria dignità, o l'ultima parvenza di dignità», come Ciampa o Bellavista, salvando «qualcosa della dignità proprio in mezzo all'estrema vergogna», in uno sviluppo del comico che è anche crudele. E chiedendo coraggio e audacia ai classici, Pirandello ha potuto scrivere *All'uscita*, il mistero profano in un atto che è ispirato da Luciano di Samosata, come lo è *La piccola città* di Thornton Wilder.

Tutto per bene (1919) potrebbe, per Alvaro, aver preso le mosse da una novella di Maupassant, *Le bijoux*, ma Pirandello si impernia non sulla scoperta dei tradimenti perpetrati dalla moglie, ma su ciò che è avvenuto dopo, solo in apparente assimilazione al teatro del grottesco di ambientazione meridionale e provinciale, poiché in lui il fatto viene «ostentato come una sfida all'opinione pubblica» e diviene il recupero di una forma di dignità, come avviene anche – su altro registro – in *Vestire gl'ignudi*, in cui «la fisiologia diviene psicologia», dramma torbido della conoscenza attraverso le parole taciute o pronunciate. È il procedimento del dramma classico, che nasce da ciò che è nascosto nella coscienza dell'uomo e che «divampa appena lo si comunica agli altri e lo si definisce a parole». In Pirandello, però, storie e personaggi sono «quelli che si possono leggere quotidianamente sui giornali», come è appunto il caso di *Vestire gl'ignudi*: è, insomma, «il poeta a volte torbido e confuso» dell'eroe meschino di tutti i giorni, «il drammaturgo della vita mediocre e della vita anonima», «travolta in un'ora e dimenticata in un minuto». Ersilia Drei ha tentato di dare un senso alla propria storia; e il suicidio è, in faccia alla società distratta, «un'affermazione della personalità offesa, la raccomandazione al ricordo e alla pietà degli uomini».

Nell'ultimo segmento, il settimo, in cui sintetizza tutto quanto ha meditato su Pirandello nel corso di un trentennio, Alvaro riprende e ricicla quanto aveva scritto su un giudizio di Apollonio a proposito dell'*Enrico IV* e sulla dimensione locale e provinciale che si fa universale. La grandezza di Pirandello risiede nell'aver introdotto quel suo mondo dimesso, piccolo borghese, nel pieno di «una delle più grandi crisi della storia della civiltà»: nella sua opera la povera

[44] Eric Bentley, *The Pirandello Commentaries*, Nortwestern University Press, Evanston 1946, 1952[2]. Su questo aspetto, che negli ultimi anni ha avuto una discreta frequentazione: Roberto Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, Bulzoni, Roma 2015; e su www.pirandelloweb.com i saggi di Roberto Mosena e Giovanni Gullace.

macchietta provinciale, lo smarrito personaggio di una misera realtà diventa il povero eroe di tutti i giorni che insegue la verità perduta, rendendo tanto più inesplicabile l'adesione al fascismo dell'autore (e qui c'è un altro innesto di quanto aveva già scritto in *Un giudizio su Pirandello*). Lo 'stupido' Ottocento finiva più in là del dato cronologico, solo con la fine del primo conflitto mondiale; e «terminava un modo d'essere, una società, una certezza, una verità»: la crisi della civiltà, di cui Pirandello fu uno dei grandi «annunciatori» insieme a Proust e a Joyce, non poteva non sgretolare le forme artistiche, così come «si era sgretolata la vita»; e «il mondo era pieno, come è pieno, di drammi inespressi, e di drammi troppo più grandi di ogni sopportazione e fantasia umana». I personaggi anonimi, vestiti di nero o di grigio, vivevano orfani di una verità perduta: in *Così è (se vi pare)* – il dramma «della solitudine e della incomunicabilità dell'uomo che a mano a mano stendeva la sua ombra su tutta l'umanità travagliata fra due guerre», «il dramma della verità nel mondo contemporaneo» – opera in scena un triadico «gruppo indistinto, senza identità e senza destino». Da un terreno di vita provinciale, da un meschino coro di curiosi, scaturisce una verità irrecuperabile, che si proietta con la sua impossibilità di accesso in una dimensione metafisica. È però con i *Sei personaggi* – chiosa Alvaro – che si determina una frattura epocale nel teatro mondiale, senza che sino al tempo presente essa abbia trovato «i termini di una nuova espressione»: «c'è una sconfitta nel sentimento della vita», nell'affermazione di una verità plausibile, che a teatro si estrinseca in personaggi che agiscono «senza vedersi nell'atto di agire, eroi e spettatori di sé stessi», vittime e carnefici «dell'abbozzo e dell'inespresso». Ma «l'invenzione dei *Sei personaggi*, che è divenuta uno dei punti obbligati della storia del teatro, è irripetibile». Anche per Pirandello: che può solo diventare – dopo – «un imitatore di sé stesso»[45].

[45] Non può non destare sorpresa il fatto che Alvaro non spenda una parola sull'ultima fase della drammaturgia pirandelliana, e in particolare sul teatro dei miti, sebbene abbia scritto in questo saggio che a seguito della «frattura», determinata da Pirandello con i *Sei personaggi*, il teatro di tutto il mondo, per tentare di ritrovare «una unità e una forma perdute, una psicologia rettilinea», «sta ritornando ad alcuni drammi classici fondamentali». Ed era il percorso che lui stesso aveva effettuato in *Lunga notte di Medea*, in cui la realtà bruciante del presente viene riflessa e decantata attraverso le vicende e le figure dei miti greci, poiché – come Alvaro stesso postillava – «abbiamo sempre bisogno di ricorrere ai miti del passato per stabilire i termini del presente. […]. L'antichità aggiunge nobiltà al dramma borghese, la lontananza creata dal mito gli dà risonanza poetica. Il secondo dopoguerra, come il primo, ha cercato di leggere chiaro nel destino contemporaneo rispecchiandolo negli eroi del passato».

Finito di stampare nel mese di Luglio 2024
dalla GRAPHIC ART 6 SRL
Via Lucrezia Romana, 142 a/b – 00178 Roma

€ 22,00

ISSN 1125-3967