

Antonio Gramsci – Critiche Teatrali: Il teatro di Pirandello

scritto da Pirandelloweb.com

Antonio Gramsci fu critico teatrale dell'Avanti! da Torino per quattro anni, dal 1916 al 1920. In questa pagina tutte le sue recensioni teatrali delle pièce di Pirandello, sicuramente un po' invecchiate, ma splendidi esempi di giornalismo e di scintillante prosa italiana.

[Indice Tematiche](#)



Antonio Gramsci. Immagine dal Web.

Antonio Gramsci – Critiche Teatrali: Il teatro di Pirandello

Da Antonio Gramsci – *Quaderni dal carcere*

Letteratura e vita nazionale,

Editori Riuniti, Roma 1971

«Sai che io, molto prima di Adriano Tilgher, ho scoperto e contribuito a popolarizzare il teatro di Pirandello? 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: il Pirandello era o sopportato amabilmente o apertamente deriso.» Così scriveva dal carcere Gramsci alla cognata Tatiana il 19 marzo 1927.

Indice

Il teatro di Pirandello.

«Pensaci Giacomino!» di Pirandello all'Alfieri.

«Liola» di Pirandello all'Alfieri.

«Così è (se vi pare)» di Pirandello.

«Il piacere dell'onestà» di Pirandello al Carignano.

«A' berritta ccu li ciancianeddi» di Pirandello all'Alfieri.

«Il giuoco delle parti» di Pirandello al Carignano.

«L'innesto» di Pirandello al Carignano.

«La ragione degli altri» di Pirandello al Carignano.

«Tutto per bene» di Pirandello al Chiarella.

Il teatro di Pirandello.

Una nota giovanile di Luigi Pirandello.

Pubblicata dalla « Nuova Antologia » del 1° gennaio 1934 e scritta dal Pirandello negli anni 1889-90, quando era studente a Bonn: «Noi lamentiamo che alla nostra letteratura manchi il dramma, e sul riguardo si dicono tante cose e tante altre se ne propongono, conforti, esortazioni, additamenti, progetti, opera vana: il vero marcio non si vede e non si vuol vedere. Manca la concezione della vita dell'uomo. E pure noi abbiamo tempo da dare all'epica e al dramma. Arido, stupido alessandrinismo il nostro ».

Forse però questa nota del Pirandello non fa che riecheggiare

discussioni di studenti tedeschi sulla necessità generica di una *Weltanschauung* ed è più superficiale di quanto non paia. In ogni modo il Pirandello si è fatta una concezione della vita e dell'uomo, ma essa è « individuale », incapace di diffusione nazionale-popolare, che però ha avuto una grande importanza « critica », di corrosione di un vecchio costume teatrale.

La « dialettica » in Pirandello.

Su Pirandello occorrerà scrivere un saggio speciale, utilizzando tutte le note da me scritte durante la guerra, quando Pirandello era combattuto dalla critica, che era incapace persino di riassumere i suoi drammi (ricordare le recensioni dell'Innesto nei giornali torinesi dopo la prima rappresentazione e le profferte di colleganza fattemi da Nino Berrini) e suscitava le furie di una parte del pubblico. Ricordare che *Liola* fu da Pirandello tolta dal repertorio per le dimostrazioni ostili dei giovani cattolici torinesi alla seconda replica.

L'importanza del Pirandello mi pare di carattere intellettuale e morale, cioè culturale, più che artistica: egli ha cercato di introdurre nella cultura popolare la « dialettica » della filosofia moderna, in opposizione al modo aristotelico-cattolico di concepire l'oggettività del reale ». L'ha fatto come si può fare nel teatro e come può farlo il Pirandello stesso: questa concezione dialettica dell'oggettività si presenta al pubblico come accettabile, in quanto essa è impersonata da caratteri di eccezione, quindi sotto veste romantica, di lotta paradossale contro il senso comune e il buon senso. Ma potrebbe essere altrimenti? Solo così i drammi del Pirandello mostrano meno il carattere di « dialoghi filosofici », che tuttavia hanno abbastanza, poiché i protagonisti devono troppo spesso « spiegare e giustificare » il nuovo modo di concepire il reale; d'altronde il Pirandello stesso non sempre sfugge da un vero e proprio solipsismo, poiché la « dialettica » in lui è più sofisticata che dialettica.

L'«ideologia» pirandelliana.

Forse ha ragione il Pirandello a protestare egli per il primo contro il «pirandellismo», cioè a sostenere che il così detto pirandellismo è una costruzione astratta dei sedicenti critici, non autorizzata dal suo concreto teatro, una formula di comodo, che spesso nasconde interessi culturali e ideologici tendenziosi, che non vogliono confessarsi esplicitamente. È certo che Pirandello è sempre stato combattuto dai cattolici: ricordare il fatto che *Liola* è stata ritirata dal repertorio dopo le cagnare inscenate al teatro Alfieri di Torino dai giovani cattolici per istigazione del «Momento» e del suo mediocrissimo recensore teatrale, Saverio Fino. Lo spunto contro *Liola* fu dato da una pretesa oscenità della commedia, ma in realtà tutto il teatro del Pirandello è avversato dai cattolici per la concezione pirandelliana del mondo, che, qualunque essa sia, qualunque sia la sua coerenza filosofica, è indubbiamente anticattolica, come invece non era la concezione «umanitaria» e positivista del verismo borghese del teatro tradizionale. In realtà, non pare si possa attribuire al Pirandello una concezione del mondo coerente, non pare si possa estrarre dal suo teatro una filosofia e quindi non si può dire che il teatro pirandelliano sia «filosofico». È certo però che nel Pirandello ci sono punti di vista che possono riallacciarsi genericamente a una concezione del mondo, che all'ingrosso può essere identificata con quella soggettivista. Ma il problema è questo: 1) questi punti di vista sono presentati in modo «filosofico», oppure i personaggi vivono questi punti di vista come individuale modo di pensare? Cioè, la «filosofia» implicita è esplicitamente solo «cultura» ed «eticità» individuale, cioè esiste, entro certi gradi almeno, un processo di trasfigurazione artistica nel teatro pirandelliano? E ancora si tratta di un riflesso sempre uguale, di carattere logico, o invece le posizioni sono sempre diverse, cioè di carattere fantastico?; 2) questi punti di vista sono necessariamente di origine libresca, dotta, presi dai sistemi filosofici individuali, o non sono invece esistenti nella vita stessa,

nella cultura del tempo e persino nella cultura popolare di grado infimo, nel folclore?

Questo secondo punto mi pare fondamentale ed esso può essere risolto con un esame comparativo dei diversi drammi, quelli concepiti in dialetto e dove si rappresenta una vita paesana, « dialettale » e quelli concepiti in lingua letteraria e dove si rappresenta una vita superdialettale, di intellettuali borghesi di tipo nazionale e anche cosmopolita. Ora, pare che, nel teatro dialettale, il pirandellismo sia giustificato da modi di pensare « storicamente » popolari e popolareschi, dialettali; che non si tratti cioè di « intellettuali » travestiti da popolani, di popolani che pensano da intellettuali, ma di reali, storicamente, regionalmente, popolani siciliani, che pensano e operano così, proprio perché sono popolani e siciliani. Che non siano cattolici, tomisti, aristotelici non vuol dire che non siano popolani e siciliani; che non possano conoscere la filosofia soggettivistica dell'idealismo moderno non vuol dire che nella tradizione popolare non possano esistere filoni di carattere « dialettico » e immanentistico. Se questo si dimostrasse, tutto il castello del pirandellismo, cioè dell'intellettualismo astratto del teatro pirandelliano crollerebbe, come pare debba crollare.

Ma non mi pare che il problema culturale del teatro pirandelliano sia ancora esaurito in questi termini. In Pirandello abbiamo uno scrittore « siciliano », che riesce a concepire la vita paesana in termini « dialettali », folcloristici (se pure il suo folclorismo non è quello influenzato dal cattolicesimo, ma quello rimasto « pagano », anticattolico sotto la buccia cattolica superstiziosa), che nello stesso tempo è uno scrittore « italiano » e uno scrittore « europeo ». E in Pirandello abbiamo di più; la coscienza critica di essere nello stesso tempo « siciliano », « italiano » ed « europeo », ed è in ciò la debolezza artistica del Pirandello accanto al suo grande significato « culturale » (come ho notato altrove).

Questa « contraddizione », che è intima nel Pirandello, ha esplicitamente avuto espressione in qualche suo lavoro narrativo (in una lunga novella, mi pare *Il turno* si rappresenta l'incontro tra una donna siciliana e un marinaio scandinavo, tra due « province » così lontane storicamente). Quello che importa è però questo: il senso critico-storico del Pirandello, se lo ha portato nel campo culturale a superare e dissolvere il vecchio teatro tradizionale, convenzionale, di mentalità cattolica o positivista, imputridito nella muffa della vita regionale o di ambienti borghesi piatti e abietamente banali, ha però dato luogo a creazioni artistiche compiute? Se anche l'intellettualismo del Pirandello non è quello identificato dalla critica volgare (di origine cattolica tendenziosa, o tilgheriana dilettesca) è però il Pirandello libero di ogni intellettualismo? Non è più un critico del teatro che un poeta, un critico della cultura che un poeta, un critico del costume nazionale-regionale che un poeta? Oppure dove è realmente poeta, dove il suo atteggiamento critico è diventato contenuto, forma d'arte e non « polemica intellettuale », logicismo sia pure non da filosofo, ma da « moralista » in senso superiore?

A me pare che Pirandello sia artista proprio quando è « dialettale » e *Liola* mi pare il suo capolavoro, ma certo anche molti « frammenti » sono da identificare di grande bellezza nel teatro « letterario ».

[...]

La personalità artistica del Pirandello.

Altrove ho notato come in un giudizio critico-storico su Pirandello, l'elemento « storia della cultura » debba essere superiore all'elemento « storia dell'arte », cioè che nell'attività letteraria pirandelliana prevale il valore culturale al valore estetico. Nel quadro generale della letteratura contemporanea, l'efficacia del Pirandello è stata più grande come « innovatore » del clima intellettuale che come creatore di opere artistiche: egli ha contribuito molto

più dei futuristi a « sprovvincializzare » l'« uomo italiano» , a suscitare un atteggiamento « critico » moderno in opposizione all'atteggiamento melodrammatico » tradizionale e ottocentista.

La quistione è però ancor più complessa di quanto appaia da questi cenni. E si pone così: i valori poetici del teatro pirandelliano (e il teatro è il terreno più proprio del Pirandello, l'espressione più compiuta della sua personalità poetico-culturale) non solo devono essere isolati dalla sua attività prevalentemente di cultura, intellettuale-morale, ma devono subire una ulteriore limitazione: la personalità artistica del Pirandello è molteplice e complessa. Quando il Pirandello scrive un dramma, egli non esprime «letterariamente », cioè con la parola, che un aspetto parziale della sua personalità artistica. Egli « deve » integrare la stesura letteraria a con la sua opera di capocomico e di regista. Il dramma del Pirandello acquista tutta la sua espressività solo in quanto la «recitazione» sarà diretta dal Pirandello capocomico, cioè in quanto Pirandello avrà suscitato negli attori dati una determinata espressione teatrale e in quanto Pirandello regista avrà creato un determinato rapporto estetico tra il complesso umano che reciterà e l'apparato materiale della scena (luce, colori, messinscena in senso largo). Cioè, il teatro pirandelliano è strettamente legato alla personalità fisica dello scrittore e non solo ai valori artistico-letterari « scritti ». Morto Pirandello (cioè se Pirandello oltre che come scrittore, non opera come capocomico e come regista), cosa rimarrà del teatro di Pirandello? « Un canovaccio a generico, che in un certo senso può avvicinarsi agli scenari del teatro pregoldoniano, dei « pretesti » teatrali, non della « poesia» eterna. Si dirà che ciò avviene per tutte le opere di teatro, e in un certo senso ciò è vero. Ma solo in un certo senso. È vero che una tragedia di Shakespeare può avere diverse interpretazioni teatrali a seconda dei capocomici e dei registi, cioè è vero che ogni tragedia di Shakespeare può diventare « pretesto » per spettacoli teatrali diversamente originali: ma rimane che la

tragedia « stampata » in libro e letta individualmente ha una sua vita artistica indipendente, che può astrarre dalla recitazione teatrale: è poesia e arte anche fuori del teatro e dello spettacolo. Ciò non avviene per Pirandello: il suo teatro vive esteticamente in maggior parte solo se «rappresentato » teatralmente avendo il Pirandello come capocomico e regista. (Tutto ciò sia inteso con molto sale).

«Pensaci Giacomino!» di Pirandello all'Alfieri.

Questa commedia di Luigi Pirandello è tutta uno sfogo di virtuosismo, di abilità letteraria, di luccichii discorsivi. I tre atti corrono su un solo binario. I personaggi sono oggetto di fotografia piuttosto che di approfondimento psicologico: sono ritratti nella loro esteriorità più che in una intima ricreazione del loro essere morale.

È questa del resto la caratteristica dell'arte di Luigi Pirandello, che coglie della vita la smorfia più che il sorriso, il ridicolo più che il comico: che osserva la vita con l'occhio fisico del letterato, più che con l'occhio simpatico dell'uomo artista e la deforma per un'abitudine ironica che è l'abitudine professionale più che visione sincera e spontanea. I personaggi sono di una povertà interiore spaventosa in questa commedia, come del resto nelle novelle, nei romanzi e nelle altre commedie dello stesso autore. Hanno solo delle qualità pittoriche, o meglio pittoresche: un pittoresco caricaturale, con qualche velatura di melanconia, che è anch'essa smorfia fisica più che passione.

Il protagonista della commedia è un vecchio professore di storia naturale, incartapecoritosi in 34 anni d'insegnamento: un rudere d'umanità, un detrito, senza più alcuna caratteristica d'uomo all'infuori del profilo fisico. Il movente dell'azione, l'unico che si può sorprendere, è questo: il prof. Toti, che per tanti anni ha servito lo Stato, essendone ricompensato così miseramente che non ha potuto

crearsi una famiglia, vuole ora vendicarsi del governo. Prima di morire vuole prendere moglie, una moglie giovanissima, per lasciarle in eredità il diritto alla pensione, per far pagare al governo in tanti anni di pensione alla giovane vedova tutti quei quattrini che egli non ha potuto avere, tutti quei quattrini che a lui sono mancati sempre per poter vivere veramente, per essere uomo e non macchina d'insegnamento. Giocare al governo questo tiro birbone diventa per il prof. Toti l'unica ragione dei pochi anni di esistenza che gli rimangono. Ma siccome non è un malvagio, non vuole che la moglie soffra, e perciò le consente le più ampie libertà; aiuta il suo sostituto nel compito maritale, lo ama come un figlio, e incurante di tutto, delle chiacchiere del paese, dei rimbrotti del direttore del ginnasio, del ridicolo di cui egli stesso è oggetto, va innanzi verso la mèta. Giacomino, l'amante di sua moglie, vorrebbe sciogliersi dalla situazione in cui è impigliato; il prof. Toti si reca a casa sua, gli conduce a casa sua il figlioletto, si sbarazza di ogni intralcio, di parenti sbigottiti, di sacerdoti moralisti, e perora la causa di sua moglie e finalmente riesce a condurre Giacomino nella via del dovere, a continuare il suo compito di marito della giovane moglie dell'impiegato che vuol vendicarsi del governo senza perciò creare altre vittime. La commedia ha avuto molto successo, Angelo Musco ha fatto della figura del prof. Toti una creazione scenica ammirevole per sincerità, per misura, per efficacia rappresentativa.

Antonio Gramsci – (24 marzo 1917)

«Liola» di Pirandello all'Alfieri.

I tre atti nuovi di Luigi Pirandello non hanno avuto successo all'Alfieri. Non hanno avuto almeno quel successo che è necessario perché una commedia diventi redditizia. Ma *Liola* ciò nonostante rimane una bella commedia, forse la migliore delle commedie che il teatro dialettale siciliano sia riuscito a creare. L'insuccesso del terzo atto, che ha determinato il ritiro momentaneo del lavoro dalle scene, è dovuto a ragioni

estrinseche: *Liolà* non finisce secondo gli schemi tradizionali, con una buona coltellata, o con un matrimonio, e perciò non è stata accolta con entusiasmo; ma non poteva finire che così come è, e pertanto finirà con l'imporsi.

Liolà è il prodotto migliore dell'energia letteraria di Luigi Pirandello. In esso il Pirandello è riuscito a spogliarsi delle sue abitudini retoriche. Il Pirandello è un umorista per partito preso, ciò che vuol dire che troppo spesso la prima intuizione dei suoi lavori viene a sommergersi in una palude retorica di moralità inconsciamente predicatoria, e di molta verbosità inutile. Anche *Liolà* è passato per questo stadio, e allora esso si chiamava *Mattia Pascal*, ed era il protagonista di un lungo romanzo ironico intitolato appunto: *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato verso il 1906 dalla Nuova Antologia e poi ristampato dal Treves. In seguito il Pirandello ha ripensato alla sua creazione, e ne è venuto fuori *Liolà*; l'intreccio rimane lo stesso, ma il fantasma artistico è stato completamente rinnovato: esso è diventato omogeneo, è diventato pura rappresentazione, libero completamente di tutto quel bagaglio moraleggiante e artatamente umoristico che lo aduggiava. *Liolà* è una farsa, ma nel senso migliore della parola, una farsa che si riattacca ai drammi satireschi della Grecia antica, e che ha il suo corrispondente pittorico nell'arte figurativa vascolare del mondo ellenistico. C'è da pensare che l'arte dialettale così come è espressa in questi tre atti del Pirandello, si riallacci con l'antica tradizione artistica popolare della Magna Grecia, coi suoi fliaci, coi suoi idilli pastorali, con la sua vita dei campi piena di furore dionisiaco, di cui tanta parte è pure rimasta nella tradizione paesana della Sicilia odierna, là dove questa tradizione si è conservata più viva e più sincera. È una vita ingenua, rudemente sincera, in cui pare palpitino ancora i cortici delle querce e le acque delle fontane: è una efflorescenza di paganesimo naturalistico, per il quale la vita, tutta la vita è bella, il lavoro è un'opera lieta, e la fecondità irresistibile prorompe da tutta la materia organica. *Mattia Pascal*, il melanconico essere moderno, dall'occhio

strabico, l'osservatore della vita volta a volta cinico, amaro, melanconico, sentimentale, vi diventa Liolà, l'uomo della vita pagana, pieno di robustezza morale e fisica, perché uomo, perché se stesso, semplice umanità vigorosa. E la trama si rinnova, diventa vita, diventa verità; diventa anche semplice, mentre nella prima parte del romanzo primitivo era contorta e inefficace. Zio Simone smania perché vuole avere un erede, che giustifichi il tenace lavoro suo che ha accumulato una ricchezza: è vecchio, e incolpa la sterilità della moglie, che non ha capito che Simone vuole un erede purchessia, vuole un bambino a tutti i costi, ed è disposto a fingere di essere egli il padre. Una sua nipote, che ha capito gli umori del vecchio, ed è stata resa madre da Liolà, propone a Simone di diventare egli il padre del nascituro, gli propone di farsi credere egli il padre, e il vecchio accetta. La moglie legittima viene percossa, viene umiliata, perché non ha fatto altrettanto. Per diventare la padrona, fa altrettanto. Zio Simone ha un figlio legale. Ma è Liolà che dà vita a queste nuove vite, e dà vita alla commedia; Liolà che ha sempre la gola piena di canti, che entra sempre nella scena accompagnato da un coro bacchico di donne, accompagnato dai suoi tre altri figlioletti naturali che sono come dei satiretti che ubbidiscono all'impulso della danza e del canto, che sono impastati di suono e di danza come le creature primitive dei drammi satireschi. Liolà voleva sposare Tuzza, la nipote di Simone, prima che fosse imbastito il trucco dell'erede, ora che l'erede legale c'è Tuzza vorrebbe essere sposata, ma Liolà non vuole, non vuole rinunciare ai suoi canti, alla danza dei suoi figlioli, alla vita dionisiaca del lavoro lieto: e il pugnale di Tuzza è stroncato dalle sue mani che però non sanno l'odio e la vendetta. Ma per il pubblico ci voleva il sangue o il matrimonio, e perciò il pubblico non ha applaudito.

Antonio Gramsci – (4 aprile 1917).

«Cosi è (se vi pare)» di Pirandello.

La verità in sé non esiste, la verità non è altro che

l'impressione personalissima che ciascun uomo ritrae da un certo fatto. Questa affermazione può essere (anzi è certamente) una sciocchezza, un pseudogiudizio emesso da un facilone spiritoso, per ottenere con gli incompetenti un successo di superficiale ilarità. Ma ciò non importa. L'affermazione può dare luogo a un dramma lo stesso: non è detto che i drammi succedano per ragioni logicissime. Ma Luigi Pirandello non ha saputo trarre dramma da questa affermazione filosofica. Essa rimane esteriorità, essa rimane giudizio superficiale. Dei fatti si svolgono, delle scene si susseguono. Non hanno altra ragion d'essere che questa: la curiosità pettegola di un piccolo mondo provinciale. Ma neppure essa è una vera ragione, una ragione necessaria e sufficiente di dramma; e non è neppure motivo a rappresentazione viva e artistica di caratteri, di persone vive che abbiano un significato fantastico, se non logico. I tre atti di L. Pirandello sono un semplice fatto di letteratura, privo di ogni connessione drammatica, privo di ogni connessione filosofica: sono un puro e semplice aggregato meccanico di parole che non creano né una verità, né una immagine. L'autore li ha chiamati parabola: l'espressione è esatta. La parabola è un qualcosa di misto tra la dimostrazione e la presentazione drammatica, tra la logica e la fantasia. Può esser e mezzo efficace di persuasione nella vita pratica, è un mostro nel teatro, perché nel teatro non bastano gli accenni, perché nel teatro la dimostrazione è impersonata in uomini vivi, e gli accenni non bastano più, e le sospensioni metaforiche devono scendere al concreto della vita, perché nel teatro non bastano le virtù dello stile per creare bellezza, ma è necessaria la complessa rievocazione di intuizioni interiori profonde di sentimento che conducano a uno scontro, a una lotta, che si snodino in una azione. La dimostrazione è fallita nella parabola di Pirandello. La verità in sé non esiste, esiste l'interpretazione che essa danno gli uomini. L'interpretazione è vera, quando di un fatto rimangono tali documenti da permettere agli uomini di buona volontà la vera interpretazione. Del fatto che dà luogo alla

parabola esistono solo due testimoni-documenti: e i due sono interessati al fatto, e non appaiono che esteriormente, nell'apparenza sensibile che si sviluppa da motivi che rimangono inesplorati. In un paese di provincia arrivano tre personaggi superstiti del terremoto della Marsica. marito, moglie e una vecchia. La loro vita è circondata di mistero. Il mistero solletica tutte le curiosità pettegole del paese: si ricerca, si indaga, si fa intervenire l'autorità. Nessun risultato. Il marito sostiene una cosa, la vecchia un'altra, uno lascia credere che l'altra sia pazza: chi ha ragione? Il signor Ponza sostiene d'essere vedovo di una figlia della signora Frola, d'essersi riammogliato e di tenere con sé (nello stesso paese, ma in diversa casa) la Frola solo per un sentimento di pietà, perché la poveretta, impazzita alla morte della figliola, crede che la seconda signora Ponza sia sua figlia, sempre viva. La signora Frola sostiene che il Ponza abbia avuto in un certo momento della sua vita un oscuramento della ragione: che in quel periodo gli sia stata sottratta la moglie e che egli l'abbia creduta morta, e non si sia voluto ricongiungere con lei che in seguito a un nuovo matrimonio simulato, dandole un altro nome, credendola un'altra persona. I due separatamente sembrano saggiissimi, messi a confronto, devono risultare in contraddizione, sebbene reciprocamente operino come se veramente uno faccia la commedia per pietà dell'altro. Quale è la verità? Chi dei due è il pazzo? Mancano i documenti: il paese loro d'origine è distrutto dal terremoto, chi potrebbe informare è morto. La moglie del Ponza fa una breve apparizione, ma l'autore preso nell'incanto della sua dimostrazione, ne fa un simbolo: la verità che appare velata, e dice: io sono l'una e l'altra cosa, io sono ciò che si crede io sia. Uno sgambetto logico semplicemente. Il vero dramma l'autore l'ha solo adombrato, l'ha accennato: è nei due pseudopazzi che non rappresentano però la loro vera vita, l'intima necessità dei loro atteggiamenti esteriori, ma sono presentati come pedine della dimostrazione logica. Un mostro pertanto, non una dimostrazione, non un dramma, e come residuo, del facile spirito e molta abilità scenografica.

Hanno interpretato i tre atti la Melato, il Betrone, il Paoli, il Lamberti con molta vivacità e abilità dialogica. Pochi applausi a ogni chiusura di velario.

Antonio Gramsci – (5 ottobre 1917)

«Il piacere dell'onestà» di Pirandello al Carignano.

Luigi Pirandello è un « ardito » del teatro. Le sue commedie ,sono tante bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero. Luigi Pirandello ha il merito grande di far, per lo meno, balenare delle immagini di vita che escono fuori dagli schemi soliti della tradizione, e che però non possono iniziare una nuova tradizione, non possono essere imitate, non possono determinare il cliché di moda. C'è nelle sue commedie uno sforzo di pensiero astratto che tende a concretarsi sempre in rappresentazione, e quando riesce, dà frutti insoliti nel teatro italiano, d'una plasticità e d'una evidenza fantastica, mirabile. Così avviene nei tre atti del Piacere dell'onestà. Il Pirandello vi rappresenta un uomo che vive la vita pensata, la vita come programma, la vita come « pura forma ». Non è un uomo comune questo Angelo Baldovino. È stato un briccone, è un relitto, secondo le apparenze. Non è, in verità, che un uomo verso il quale la società ha avuto il torto di essere tale per cui la « pura forma » è in realtà adeguata al resto della realtà. Il Baldovino si innesta nella commedia in un ambiente favorevole e vive la sua vita. Diventa il marito legale di una nobile signorina che è stata resa madre da un uomo ammogliato. Accetta la parte, ponendosi degli obblighi di onestà, e ponendone agli altri, e sviluppa il suo pensiero. Diventa subito ingombrante: il suo pensiero si realizza per sé, ma scombussola tutto l'ambiente e arriva a questo punto morto preveduto dal Baldovino, ma paradossale per gli altri; è necessario che il marchese Fabio, il seduttore, diventi ladro, perché la « pura forma » si sviluppi in tutta la sua logica, e Baldovino appaia essere il ladro, pur rimanendo accertato per tutti gli interessati che il vero

ladro è il marchese, e che non impunemente si accettano dei contratti in cui la logica e la volontà uno deciso a rispettarla, sono elementi essenziali. Arrivati a questo punto di scomposizione e di dissoluzione psicologica, la commedia ha uno svolto pericoloso, e un po' confuso. Le reazioni sentimentali hanno il sopravvento: la bricconeria effettiva del marchese Fabio prende un risalto di una evidenza umoristica catastrofica, e la moglie putativa diventa moglie effettiva e appassionata del Baldovino, che non è un briccone un galantuomo, ma solo un uomo che vuole essere l'uno e l'altro, e sa essere effettivamente galantuomo, lavoratore, perché queste parole non sono che attributi contingenti di un assoluto che solo il pensiero e la volontà creano e alimentano.

La commedia di Pirandello ha avuto un crescendo di applausi, dovuto alla virtù di persuasione insita nel processo fantastico dell'intreccio. Ruggero Ruggeri sosteneva la parte del Baldovino, la Vergani quella della signorina, poi signora Agata Baldovino, il Martelli quella del marchese Fabio. Col Pettinello e la Mosso presentarono un insieme interpretativo ottimo, ciò che contribuì a far rilevare meglio il dialogo serrato e pieno di scorci della commedia.

Antonio Gramsci – (29 novembre 1917)

«A' berritta ccu li ciancianeddi» di Pirandello all'Alfieri.

È una parentesi nel teatro di Luigi Pirandello, un episodio, un abbozzo. Rientra nel suo genere, è prodotto autentico del temperamento personalissimo dell'autore, ma non è stata elaborata, e rifinita come le altre commedie. Lo spunto stesso ridiventa comune. Nelle altre commedie il motivo non esce certo dalle esperienze del passato, siano esse intellettuali, siano sentimentali, ma l'autore svecchia il motivo antico, lo presenta rivestito di peculiarità caratteristiche, i personaggi sono suoi, della sua fantasia, le parole che dicono hanno una vita nuova, di stile e di passione. In questi due atti c'è poca intensità: la dimostrazione soverchia l'azione,

la diluisce, la svanisce. *A' berritta ccu li ciancianeddi* continua la serie delle altre commedie, è un residuo delle altre commedie: continua la rappresentazione esemplificata delle contraddizioni tra l'essere e il voler essere, tra l'apparenza e la realtà, tra l'immagine e il vero, che hanno avuto due momenti drammatici nel *Così è (se vi pare)* e nel *Piacere dell'onestà*. Ma in questi due atti il sofisma, il paradosso non acquista pregio nel dialogo, non suscita dramma originale: qualche battuta, qualche piccola scena, la vita è solo nell'interprete in Angelo Museo, che riesce a far superare il tedio delle lunghe parlate non più interessanti spesso di quelle del più melenso scrittore di teatro. C'è qui il marito tradito, marito vecchio, brutto e innamorato, che non vuole diventare lo zimbello del paese, che non vuole sul suo capo la berretta coi sonagli della beffa, dello scherno. Egli sopporta il tradimento per conservare la donna, poiché è sicuro del segreto. Teorizza lo sdoppiamento dell'uomo in quanto intimità e in quanto termine di relazione sociale: vuole il rispetto umano, vuole la tranquillità. Il segreto viene propalato con uno scandalo clamoroso. La moglie viene colta in flagrante adulterio. Un tranello è stato teso dalla moglie gelosa dell'adultero, e l'arresto dei due colpevoli rovinerà l'esistenza di don Nuccio, se egli non riesce a far credere che si tratta di una pazzia, che l'accusatrice è stata una pazza. Così si chiudono i due atti: il marito becco pone un dilemma: o la strage dei due colpevoli sua, moglie e l'amante, o la finzione della pazzia nell'accusatrice nella donna gelosa che non ha pensato che a se stessa e ha rovinato un quarto innocente. E don Nuccio ottiene questa finzione indirettamente, facendo esasperare la donna, traendola a urlare, a inveire incompostamente goffamente contro di lui, facendosi chiamare becco dalla signora che diventa una furia, che perde la sua apparenza civile e lascia senza freni la vena di follia che esiste in ogni umano.

La commedia si impernia tutta su Angelo Museo, che riesce colla sua comicità misurata, fluida nel lungo discorso,

ossessionata, irresistibilmente trascinatrice nel momento culminante a destare l'interesse degli spettatori, che si raccoglie nei due atti per dilatarsi ed espandersi nella risata finale.

Antonio Gramsci – (27 febbraio 1918)

«Il giuoco delle parti» di Pirandello al Carignano.

Nel primo atto del *Giuoco delle parti*, Luigi Pirandello inizia la presentazione della « moglie » come personificante la visione che della fisica della vita hanno gli scultori e i pittori del futurismo postcubistico: l'inferiorità spirituale è una scomposizione di volumi e di piani che si continuano nello spazio, non una limitazione rigidamente definita in linee e superfici. Il « marito » invece è fortemente accentrato in un io ragionante, ben levigato e ravviato come un Concetto puro, che gira intorno a un pernio, trottola silenziosa che la volontà, resa libera da ogni contingenza condizionatrice, fa roteare sopra un piano di vetro. Evidentemente le due creature non possono sistemare un ordine di rapporti di convivenza affettuosa: il marito è impenetrabile ai piani e volumi vibratili della moglie, e questa, non riuscendo a continuarsi nel marito, se ne sente limitata, ella che per natura deve continuarsi in tutte le vite spirituali e in tutti i territori del mondo, e soffre e smania e aspira alla liberazione del suo io, inevitabilmente aspirando alla distruzione del suo incoercibile contraddittorio. Il concetto puro trionfa del protoplasma vibratile: la filosofia classica trionfa di Bergson; le contingenze si sottomettono alla volontà della trottola socratica. C'è un « amante ». perché la commedia rientra nella serie dei terzetti teatrali, ma l'amante non impersona alcuna idea; è sorda materia, è oggettività opaca, è il « fesso » della vita, che logicamente è condotto a rimetterci la pelle, perché la dialettica dei contrari giunga a uno svolgimento che potrebbe essere la lacrima del concetto puro e l'urlo belluino del protoplasma in movimento: la umanità, insomma, che

sbalordisce ritrovare ancora in tanta orgia di girandole filosofiche da insegnante in un liceo di provincia. Banalmente esprimendosi: la moglie vuol disfarsi del marito; insultata come moglie, vuole che il marito si batta in duello. Il marito non la intende così e costruisce, sulle contingenze che la natura esteriore al suo io gli getta tra i piedi, il trionfo della ragione logica: accetta il duello all'ultimo sangue e poi non si batte, costringendo a battersi e a farsi uccidere, l'amante che è il vero marito. La vita è per lui, concetto puro, un giuoco meccanico, di cui prevede e dispone a priori le parti, facendo sempre scacco matto.

La commedia del Pirandello non è delle migliori del genere Pirandello: il giuoco vi è diventato meccanismo esteriore di dialogo, puro sforzo letterario di verbalismo pseudofilosofico. L'incomprensione reciproca delle marionette sceniche si è proiettata nel teatro: pieno dominio di monadi senza porte e senza finestre, incomunicabili e incoercibili. l'autore, i personaggi e il pubblico.

Antonio Gramsci – (6 febbraio 1919)

«L'innesto» di Pirandello al Carignano.

Esiste nell'arte del giardinaggio una forma di innesto che si pratica nel mese d'agosto e si chiama innesto a occhi chiusi. La pianta accoglie « amorosamente » il tallo, col quale la mano rude ma esperta del villano la violenta, lo assimila al suo amore, al suo desiderio di frutto, lo accoglie a «occhi chiusi », nutrendolo della sua follia, di tutta la sua vita che aspira alla maternità, alla creazione di nuove vite. Chi domanderà alla innocente pianta l'origine legittima della sua fecondità? Anche la signora Laura Banti è una sterile pianta, violentemente aggredita da uno sconosciuto villano, la quale ha ricevuto a «occhi chiusi » il germe vitale che la renderà madre, e lo ha assimilato alla sua vita, al suo amore, e lo ha nutrito di tutto il suo spirito, del quale è essenziale parte

lo spirito, l'amore e il corpo fisico del consorte legittimo. Solo che questo legittimo e ben individuato consorte ha i suoi scrupoli e la sua suscettibilità e la sua volontà che sono due con quelli della moglie e non solo uno come nello stesso fiore sterile il pistillo e il gineceo che compiono il rito fecondatore senza nulla generare. Come venga superato lo stato d'animo di Giorgio Banti, come Giorgio Banti finisca col dividere la follia amorosa di sua moglie e accettare per suo (*credere suo*) il figlio nascituro, dovrebbe essere argomento di questi tre atti del Pirandello.

Il quale non ha voluto e non ha osato affrontare apertamente la concezione elementare della commedia: un figlio è solo fisica generazione, mero prodotto di un accoppiamento casuale, oppure è amore essenzialmente, nuova vita che scocca dalla fusione intima permanente di due vite? e ha irrigidito un'azione, ricca di umanità e di liricità, intorno a una fredda metafora da giardinaggio, e ha finito col credere un po' anch'egli, all'accostamento artificiale tra gli uomini e le piante e ha presentato questo problema sessuale, che poi fondamentale nella vita degli uomini, avvolgendolo . una artificiosa bambagia di dialogo a mezzi termini, ad accenni, a furtività sentimentali, accatastando tre gradi di vita in cui il problema si presenta (la pianta, una rozza villanella e la spirituale signora Banti), quasi non sapesse come esprimere al pubblico e come organizzare in atto la concezione che pure era chiara nella sua fantasia.

Sono stentati i tre atti, prolissi nella loro secchezza e congestione. L'argomento è posto, ma non vivificato, la passione e la follia sono presupposte, ma non rappresentate. Il Pirandello non ha neppure realizzato una di quelle sue « conversazioni » drammatiche, che se non conteranno molto nella storia dell'arte, avranno invece molta parte nella storia della cultura italiana.

Antonio Gramsci – (29 marzo 1919)

«La ragione degli altri» di Pirandello al Carignano.

La casa è dove sono i figli. La convivenza familiare non può essere fondata su meri rapporti sessuali, non può essere fondata sul codice, non può essere fondata sulle idee convenzionali di dovere, non può essere fondata su motivi sentimentali di pietà; un solo legame esiste, elementare e perciò costante e incoercibile, i figli e solo dove sono i figli esiste la casa...

La logica di questo principio (condotta fino all'assurdo: i figli anche se di un'altra donna, la maternità anche se... presa a prestito) sostanzia questi atti del Pirandello. Pirandello abbandona i motivi letterari i motivi... filosofici di intrigo e di conversazione drammatica e poggia lo svolgimento dell'azione su un motivo primordiale di umanità, la più profonda e istintiva. Il dramma si rivela atroce e scheletrico nel terzo atto: sono di fronte due donne che si contendono una bambina, l'una per difendere la sua maternità, non per conservare un amante: l'altra per avere in casa una figlia di suo marito, apparire a suo marito come madre, e con questa illusione di maternità ricostruire o costruire la famiglia, dare all'amore una moralità Lotta atroce, crudele perché la madre dovrà rinunciare alla sua bambina per assicurarle un avvenire, il nome del padre, una ricchezza una casa; dramma rappresentato senza lenocini oratori, senza sdilinquiamenti senza scene grandiloquenti e perciò direttamente rivolto a colpire tutte le abitudini sentimentali del pubblico, che reagisce con irti tutti i pregiudizi piccolo-borghesi. Ma il Pirandello è poi riuscito a esprimere il dramma in tutta la sua pienezza? Si ha l'impressione penosa, nei primi due atti, dello stento, del tormento senza uscita, che si adagia nella direzione nella prolissa insistenza su particolari inutili: il motivo fondamentale è accennato vagamente non conduce e non indica lo sviluppo dell'azione: il terzo atto appare come una rivelazione troppo cruda troppo offensiva del... buon gusto e delle buone maniere.

Il dramma non si replica.

«Tutto per bene» di Pirandello al Chiarella.

Nei tre atti di Tutto per bene, Luigi Pirandello dipana questa matassa: un tale Martino Lori ha sposato la figlia di un illustre scienziato che lascia, morendo, un pacco di appunti sulle sue ricerche rimaste incompiute. Salvo Manfroni, discepolo dello scienziato, manomette e gli appunti e la figlia del suo maestro, moglie del Lori. Manfroni diventa una illustrazione della scienza, è deputato, diventa ministro, diventa senatore; il Lori è da lui trascinato nella carriera politica e giunge fino al posto di consigliere di Stato. Questo tale Martino Lori non sospetta di nulla; non sospetta che sua moglie l'abbia tradito, non sospetta che sua figlia Palma sia invece figlia del Manfroni, non sospetta di nulla, sebbene il Manfroni si sostituisca a lui nel curare la fanciullina, divenuta orfana della madre, e la tiri su per conto suo e le costituisca una dote e le trovi un marito aristocratico; non sospetta di nulla, sebbene tutti gli intimi di casa sappiano e Palma sappia, e il fidanzato di Palma sappia. Non sospetta di nulla e per sedici anni si costruisce una vita sua particolare, che a tutti pare la commedia di un miserabile, contento dei benefizi ricavati dal consenso dato alla moglie per le tresche col grande uomo politico. Non sospetta nulla e un bel giorno, dopo tanto tempo, dopo tanta illusione sull'onestà e sulla bontà degli uomini, la verità gli è rivelata. La commedia si impernia su questa rivelazione: dovrebbe essere la rappresentazione di questo dramma fulmineo: il dramma di un uomo che si è costruita tutta la vita interiore ed esteriore sull'ignoranza di un fatto essenziale della sua vita stessa, e d'un tratto si trova sperduto, perché il suo « io » intimo è svanito e il panorama circostante, veduto sempre in un modo per tanti e tanti anni, è mutato radicalmente, è un panorama di rovine e di macerie. Bisogna subito dire che il Pirandello si limita a dipanare la matassa, a condurre l'intrigo; il lavoro è affrettato, e la figura di

Martino Lori non riesce a dominare lo svolgimento e a organizzarlo per giustificarlo; è smorto, non reagisce altro che a sospiri e gemiti; non diventa un carattere, rimane una vittima senza energia né sentimentale, né dialettica (come avviene nelle creazioni del Pirandello), che si affloscia e scompare, rientrando nel buio della nullaggine drammatica.

Antonio Gramsci – 17 luglio 1920

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)