

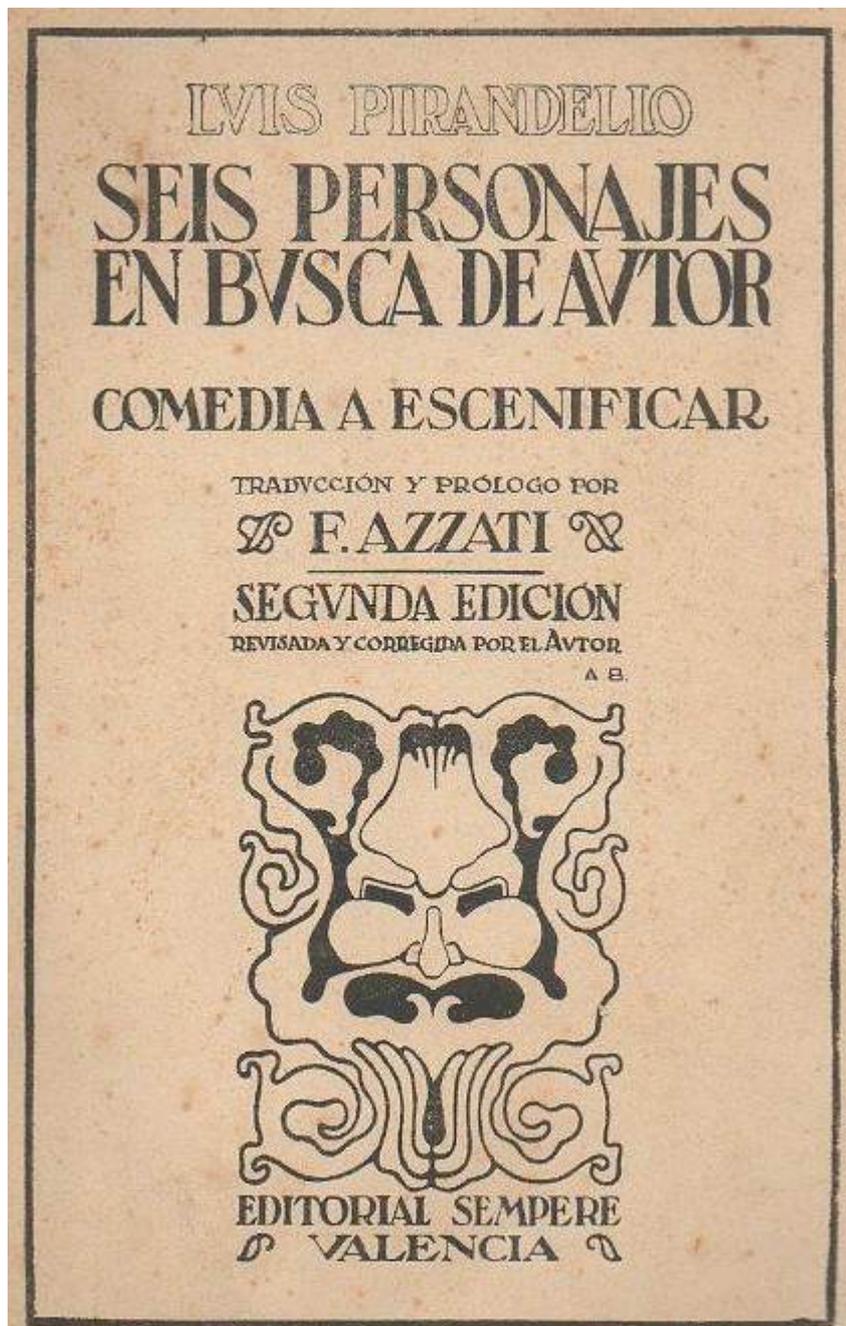
Fortuna di Pirandello in Spagna

scritto da Pirandelloweb.com

Di Erminio G. Neglia

Il fascino esercitato dal teatro di Pirandello si mantenne vivo fino agli inizi della guerra civile spagnola. Diminuì durante questo conflitto e la seconda guerra mondiale, per poi destarsi di nuovo nel dopoguerra.

[Indice Tematiche](#)



Fortuna di Pirandello in Spagna

da jps.library.utoronto.ca

Come in altri paesi, il teatro di Pirandello non tardò ad imporsi anche in Spagna. Vi entrò trionfalmente attraverso la Catalogna con la messinscena (in catalano) de *Il berretto a sonagli*, il 27 novembre 1923, al teatro Romea di Barcellona (De Filippo). Il nome di Pirandello divenne subito sinonimo di modernità e avanguardia in tempi in cui il teatro spagnolo restava su basi tradizionalmente realiste. L'opera drammatica

del Siciliano aveva quello che distingue i grandi innovatori: l'alone di una personalità inconfondibile.

Il fascino esercitato dal teatro di Pirandello si mantenne vivo fino agli inizi della guerra civile spagnola. Diminuì durante questo conflitto e la seconda guerra mondiale, per poi destarsi di nuovo nel dopoguerra. Fu ancora la Catalogna a precedere il resto del paese con la messinscena (in spagnolo) di *Enrico IV* al teatro Romea di Barcellona nel 1945, ad opera della compagnia Enrique Rambal. Nel 1948 la compagnia italiana di Diana Torrieri e Sergio Tofano presentarono al Teatro Calderón di Barcellona tre opere pirandelliane (*Pensaci, Giacomino, Sei personaggi, Vestire gli ignudi*). Madrid riprese a rappresentare Pirandello in spagnolo nel 1949 con *Il berretto a sonagli* e negli anni seguenti con *Sei personaggi* ed *Enrico IV*. [1]

[1] Il successo di Pirandello in Spagna si deve anche alla genialità di interpreti e registi spagnoli, veri esegeti dell'arte pirandelliana. Fra i registi vanno ricordati Arturo Carbonell, direttore della compagnia Teatro de Arte di Barcellona, e José Tamayo, della compagnia Lope de Vega e del Teatro Bellas Artes di Madrid. Sul lavoro di regia si vedano Enric Galén (307-8) e Enrique Ruiz Garda (30-7). Questo libro comprende anche cinque fotografie di scene di *Enrico IV*. Il prestigioso premio José Zorrilla venne dato alla compagnia Teatro Nacional Maria Gurrero, fra l'altro, per la rappresentazione di *Così è, se vi pare* di Pirandello nel 1967, anno del centenario della nascita del Siciliano. La medaglia d'oro per il miglior regista dell'anno 1967 fu conferita a José Luis Alonso per la sua regia di opere di Valle-Inclán e di Pirandello. La medaglia d'oro per il miglior attore fu assegnata a Antonio Ferraris per la sua interpretazione in *Così è, se vi pare* ed in altre opere. Grande successo ottennero anche il regista Joaquín Dicenta per *Il berretto a*

sonagli nel 1969 e Miguel Narros per *I giganti della montagna* nel 1977. Fra le opere più ammirate e rappresentate in Spagna è da segnalare *Enrico IV*, anche per i suoi punti di contatto con la tradizione letteraria spagnola. L'opera fu scelta per celebrare il cinquantenario della morte di Pirandello nel 1986 e fu diretta da uno dei più abili registi spagnoli, José Tamayo. Sul successo di *Enrico IV* in Spagna si vedano, oltre a Ruiz Garda, *El País* (29 settembre 1986, 23) e Francisco Alvaro (149-53). Questo libro comprende anche la fotografia di una scena della rappresentazione del 1958.

Il centenario della nascita di Pirandello segna ancora una nuova fase nella diffusione e nello studio del teatro del Siciliano. Il critico spagnolo Ricardo Domenech gli dedica un saggio intitolato "Pirandello y su teatro de crisis" in cui, dopo aver fatto un resoconto delle più recenti messinscene delle opere pirandelliane in Spagna, riesamina *Enrico IV*, *Così è, se vi pare* e *Sei personaggi* (queste ultime due furono rappresentate nell'anno del centenario) ed il romanzo *Il fu Mattia Pascal*. Secondo Domenech, Pirandello drammatizzò la crisi dell'uomo moderno perché "supone el derrumbamiento de un conjunto de valores de todo tipo – filosóficos, estéticos, económicos, políticos – ... crisis que no es sino la transición dramática y espectacular hacia una época nueva. Puesto que en esa transición vive hoy el mundo todavía, apenas hace falta añadir que el teatro de Pirandello es, en más de un sentido, vigente y actual" (546). [2]

[2] Lo studio di Domenech è, senza dubbio, molto acuto e positivo. Ci sorprendono, però le ultime parole con le quali paragona Pirandello ad altri drammaturghi che vennero dopo di lui. Secondo il critico spagnolo, la visione del mondo di Pirandello è valida anche oggi, ma la forma "a través de la cual poder comunicar lo incomunicable" non fu incontrata dall'Italiano "ligado

aun a la tradición naturalista”, ma da quelli che vennero dopo. Questo giudizio è molto discutibile. Senza negare gli ulteriori apporti di alcuni drammaturghi postpirandelliani, c'è da sottolineare che la rottura con la tradizione verista-naturalista avvenne già in Pirandello, anche nella forma; si pensi particolarmente alla Trilogia del teatro nel teatro.

Immediata fu l'attenzione rivolta a Pirandello dai critici dopo i primi successi in Spagna. Azorín (José Martínez Ruiz) scrisse i suoi primi commenti sul teatro pirandelliano nel 1925, (“El teatro de Pirandello”), riconoscendo il suo apporto originale e rivelandone le idee e le innovazioni tecniche più importanti. Lo scritto finisce con queste parole: “Si, la vida es sueño. Y en esas palabras – il sogno è vita – en esas palabras calderonianas, puede resumirse exactamente todo el teatro de este gran dramaturgo, que tanto parecido tiene – en la poderosa facultad de abstraer – con el gran Calderón”.

Queste parole sono molto significative, perché riflettono una tendenza della critica spagnola che si distingue da quella di altri paesi: quella di paragonare Pirandello con scrittori spagnoli che lo precedettero, segnalando l'esistenza di certi elementi del pirandellismo prima di Pirandello. Rappresenta questa tendenza lo spagnolo Américo Castro quando traccia dei paralleli fra il Siciliano e Cervantes per ciò che riguarda “lo real y lo ideal, entre lo poético y lo tangible ... ; el personaje que habla como tal ... , que reclama para si existencia a la vez real y literaria” (“Cervantes,,). [3]

[3] Ricordiamo che l'analogia con Cervantes fu tracciata anche dall'argentino Monner Sans in *Pirandello y su teatro*. Il personaggio di Don Quijote critica il vero autore della prima parte del romanzo, cioè lo stesso Cervantes che nell'opera appare con il falso nome di Hamete Benengeli. Monner Sans inoltre vide nel Quijote una possibile fonte del saggio di Pirandello “L'umorismo”.

È necessario, quindi, considerare la sensibilità critica spagnola verso la propria tradizione letteraria quando si studia la fortuna di Pirandello in Spagna. La tenne presente Dario Niccodemi nel suo giro per la Spagna, come ricorda Angel Lázaro: "Pirandello fue el que produjo mayor impresión allá por los años 24 al 30 ... Vino una excelente compañía italiana a estrenar esta obra *Sei personaggi* con Vera Vergani e con Dario Niccodemi ... quien antes de comenzar la representación señaló la analogía entre esta obra de Pirandello y don Quijote, personaje que como los pirandelianos, cobró vida independiente de la voluntad del autor" (255).

Hanno esaminato le analogie altri studi più recenti, fra i quali vanno ricordati quelli di Chartraine de van Praag e di Stelio Cro. La prima individua in Calderón il conflitto drammatico fra i personaggi e il creatore:

En el auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo*, el autor verdadero demiurgo, llama al ser el Pobre, el Rico, el Rey, el Labrador, la Belleza ... Esas figuras alegóricas no se rebelan todavía contra su creador sino que, al contrario, todas responden muy sumisas cuando él las llama. En todo caso, el libre albedrío de los personajes del gran poeta católico será estrictamente limitado por la Providencia. En la comedia *No hay burlas con el amor*, Calderón ira un poco mas lejos: permitirá a sus criaturas que se burlen de algunas de sus mañas de dramaturgo. (218, 222) Stelio Cro ribadisce l'affinità: Tanto in Pirandello come prima in Calderón, il teatro è arte totale perché in esso l'arte risolve il dramma della vita, rappresentando nell'uno una forma che non muore perché il personaggio è indipendente dall'autore, è una "maschera nuda" senza le incertezze e le contraddizioni della vita, e, nell'altro, un diaframma che serve, soprattutto negli *Autos sacramentales*, ad esprimere come la vita umana sia un'illusione e come la vera vita sia nell'al di là.

Questo senso di superamento è bene espresso in tutti e due ... Anche nel personaggio di Enrico IV ... il personaggio di Sigismondo presenta analogie interessanti ... si verifica quello stato di lucida confusione tra realtà e illusione. (3-4)

Non mancano, però, differenze. A detta dello studioso, quella fondamentale è data, in Calderón, dalla sua visione del mondo retta da canoni religiosi ed in Pirandello dalla fusione dell'elemento tragico e di quello comico.

Fra gli scrittori in cui si riscontrano certe affinità con Pirandello c'è anche un suo contemporaneo, Miguel de Unamuno. Il Basco ed il Siciliano nacquero a pochi anni di distanza e morirono nello stesso anno. L'esame più recente di questa affinità è quello di Annamaria Kelly. In quanto alla polemica su chi sia stato il primo fra i due a concepire nei primi decenni di questo secolo il tema dell'autonomia dei personaggi, la Kelly si rifà a ciò che disse Unamuno in un suo breve scritto "Pirandello y yo" nel 1923: "Diríase que es algo que fiota en el ambiente o mejor, algo que late en las profundidades de la historia que busca quien la revele" (58).

Da quanto precede è lecito affermare che alcuni aspetti del "pirandellismo" facevano già parte della tradizione letteraria spagnola o che erano vivi anche all'epoca di Unamuno e Pirandello, ma aspettavano di essere scoperti. Fu la maggior celebrità del teatro dell'Italiano ad attrarre l'attenzione su quegli aspetti ed a metterli in luce. È chiaro anche che quando vengono esaminati nel contesto dell'apporto complessivo dell'Italiano, devono considerarsi piuttosto relazioni lontane o coincidenze.

Dagli anni Cinquanta in poi, a mano a mano che la fortuna letteraria di Pirandello divenne universale, la critica cominciò ad occuparsi dell'influsso diretto o indiretto del teatro del Siciliano sui drammaturghi spagnoli contemporanei. Invero, le parole di Corrado Alvaro sono valide anche per la

Spagna:

Non c'è autore contemporaneo di qualche rilievo ... che non sia stato toccato dalla rivelazione o dalla retorica pirandelliana. A volte potrà apparire più accorto, essere più artistico, più letterario, avrà portato a una perfezione e a una plausibilità maggiori la scoperta pirandelliana; ma questa è pur sempre al centro di quella ispirazione. Pirandello può apparire come lo scopritore d'una macchina modernissima che la tecnica complicherà, perfezionerà, diffonderà, ma al cui inizio è sempre quel congegno magari rozzo ed elementare, quale uscì di mano al primo scopritore. (164)

L'originalità dello "scopritore di quella macchina modernissima" impressionò i giovani drammaturghi spagnoli, soprattutto quelli interessati a modernizzare il teatro spagnolo, come i fondatori dell'Arte Nuevo (1945). Nell'antologia pubblicata da questo gruppo teatrale sperimentale (*Teatro de Vanguardia*) si può riscontrare l'influsso pirandelliano in alcune delle brevi opere comprese nel libro. [4]

[4] Nell'introduzione, Alfredo Marqueríe fa cenno all'influsso di Pirandello. Si veda anche *Teatro experimental español*. Quest'antologia comprende una scena di *Lo invisible* di Azorín ed una di *Tres mujeres, tres* di Alfonso Paso, entrambi di evidente impronta pirandelliana.

Pirandello aprì prospettive drammatiche nuove che, in mano a giovani innovatori, aiutarono a rinvigorire il teatro spagnolo. Il contributo di Pirandello a questo rinvigorimento è stato esaminato da vari critici, fra cui l'americana Wilma Newberry. Nella prima parte del suo libro, "Pirandellism without Pirandello", la Newberry mette in chiaro che il Pirandellismo è esistito nella letteratura spagnola prima di Pirandello.

Dà esempi di testi prepirandelliani di scrittori come Cervantes (1547-1616), Calderón (1600- 1681), Ramón de la Cruz (1731-1794), Tamayo y Baus (1829-1898) e José Echegaray (1832-1916), includendo anche alcuni testi di due spagnoli contemporanei, Ramón Gómez de la Serna e Miguel de Unamuno. Il gioco fra finzione e realtà, teatro e vita, la presenza dell'autore nel dramma e l'uso della tecnica del teatro nel teatro, sebbene in forma schematica ed elementare, appaiono anche in queste opere drammatiche.

La Newberry passa poi a esaminare le profonde tracce lasciate da Pirandello sul teatro spagnolo dalla sua epoca ad oggi. Azorín fu uno dei più grandi ammiratori dell'Italiano. I suoi scritti su Pirandello apparvero sparsi sulla stampa per un periodo di 20 anni. Superfluo dire che l'influsso del teatro pirandelliano traspare anche nelle sue opere drammatiche. Una delle testimonianze più chiare di quest'influsso è il suo dramma *Old Spain* (1926). Nel prologo, un attore si dirige al pubblico per raccontare una discussione avvenuta fra il direttore, l'autore e lui prima di entrare in scena. Interviene l'autore che l'ammonisce perché non vuole che le sue osservazioni siano rese pubbliche. Questi ed altri interscambi ricordano la tecnica del teatro nel teatro. Analogamente, la Newberry riscontra rapporti chiari non soltanto in questa tecnica, ma anche nei temi della labilità del reale e dello sdoppiamento della personalità in *Cervantes o la casa encantada* (1931) ed in *Angelita* (1930), "his most completely Pirandellian play ... , almost a sampler of Pirandello's techniques and ideas" (107). La preoccupazione per il passaggio del tempo avvicina questo secondo dramma a *Enrico IV*.

Conferme dell'influsso pirandelliano si notano anche nel teatro di Manuel e Antonio Machado. In *Las adelfas* ci sono persino schietti riferimenti a Pirandello nel dialogo dei personaggi. Un altro elemento comune che li mette in relazione è il problema dell'identità del personaggio che è uno dei temi

di un altro dramma dei due autori spagnoli, *El hombre que murió en la guerra*. Secondo la Newberry si discerne “a constant awareness of the Italian’s technique and themes ... much confusion of a character’s identity such as we find in *Come tu mi vuoi* e *Ciascuno a suo modo*” (116-7).

Nel capitolo seguente la studiosa segnala il rapporto fra *El Público* di Federico García Lorca e *Ciascuno a suo modo* di Pirandello: “In *El Público*, the spectators argue, and they show even more violence against theatrical people than in Pirandello’s plays: they ask that the director be killed, they want the poet to be dragged by the horses, they kill the actors after forcing them to repeat a scene, and they kill the ‘verdadera’ Juliet after stuffing her under a theater seat, still alive, gagged and whining” (128). L’impronta pirandelliana è anche evidente in altre opere drammatiche di García Lorca come *Los titeres de Cachiporra*, *La zapatera prodigiosa*, *Retablillo de Don Cristóbal*. Contribuiscono ad illustrare il rapporto temi pirandelliani come il problema dell’identità ed il conflitto fra realtà e illusione. [5]

[5] García Lorca ebbe l’occasione di conoscere il teatro del Siciliano durante le sue rappresentazioni a Madrid. C’è da aggiungere anche che il poeta spagnolo menziona il nome di Pirandello in una conferenza sul teatro inclusa in *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1957: 35).

Non è da dimenticare, però, che il teatro di García Lorca è eclettico. Le opere drammatiche più conosciute del poeta spagnolo (*La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* e *Yerma*) sono radicate in una tradizione letteraria che non ha niente a che vedere con Pirandello.

L’influenza pirandelliana affiora anche in Alejandro Casona in cui è onnipresente il conflitto fra realtà e fantasia. La più pirandelliana è, secondo la Newberry, *Los arboles llueren de pie*, in cui “illusion enables people to live happily” (148).

Un'altra idea che fa pensare a Pirandello è l'eternità della creazione artistica come è resa esplicita da questo breve dialogo: "ENTON- CES: de verdad cree que el arte vale mas que la vida? MAURICIO: siempre ... si lo hubiese pintado [el árbol] un gran artista, viviría eternamente" (113). [6]

[6] Si tratta di una società di beneficenza la quale cerca di far felice la gente anche a costo di negare la realtà, come nel caso di una nonna che si riesce ad illudere occultando la vera provenienza delle lettere che la rendono felice. Quest'opera ebbe molto successo anche in Italia con Emma Grammatica nella parte della protagonista.

Un altro drammaturgo spagnolo che è stato sovente paragonato a Pirandello è Jacinto Grau. Il suo dramma *El señor de Pigmalión* fu rappresentato nella stessa epoca di *Sei personaggi* di Pirandello e di *Niebla* di Unamuno. Con essi, infatti, condivide la novità del tema dell'autonomia dei personaggi, sebbene in esso si tratti di automi che un Pigmalione moderno fa scattare a sua volontà fino a che si ribellano. Quest'opera piacque a Pirandello che la mise in scena al Teatro d'Arte di Roma.

L'affinità casuale di quest'opera si trasformò in influsso pirandelliano in alcuni drammi successivi. Secondo la Newberry, *Las gafas de don Telesforo, Tabarín e Bibí Carabé* illustrano "how the Spaniards have assimilated twenty-century Pirandellism into their own tradition" (160).

Altri critici hanno studiato l'influsso pirandelliano su alcuni drammaturghi spagnoli stranamente sorvolati dalla Newberry, come López Rubio e Víctor Ruiz Iriarte. L'ascendente pirandelliano su quest'ultimo è stato esaminato dall'americana Phyllis Zatlin-Boring. È riscontrabile, secondo lei, in molti dei suoi lavori, particolarmente in quelli degli anni Sessanta, ed è, come nel caso di opere di altri drammaturghi spagnoli, intessuto di altre influenze. Anche Casona e Anouilh

furono molto ammirati da Ruiz Iriarte. Ma è anche attraverso loro che lo Spagnolo riceve il pirandellismo, poiché, a detta della Zatlin-Boring, essi “reflect the influence of Pirandello to differing degrees” (18).

Historia de un adulterio (1969) è l'opera più “pirandelliana”. La studiosa americana la paragona a *Il berretto a sonagli*: “The basic situation is not unlike that in Pirandello's *Il berretto a sonagli* where the deceived husband is again the employee of his wife's lover. In the Italian play, it is the employer's wife who insists on the truth and is accused of being insane” (20). Il Pirandellismo di Ruiz Iriarte, secondo la Zatlin-Boring, prende diverse forme. A volte usa situazioni parallele a quelle di alcuni drammi di Pirandello (*El landó de seis caballos*, *Historia de un adulterio*); altre volte riprende alcuni temi di chiara natura pirandelliana. È poi frequente in Ruiz Iriarte l'uso di diversi livelli di realtà come nel teatro dell'Italiano. Differisce, ciononostante, da Pirandello perché è più ottimista e le sue opere non finiscono ‘in confusione’ ma hanno un finale ben chiaro.

Nel quinto capitolo del suo libro, “The Metatheatrical Impulse in Post-Civil War Spanish Comedy”, Marion Peter Holt sostiene che la ricorrenza di elementi metateatrali e del tema del carattere effimero del reale nel teatro di López Rubio, Mihura e Ruiz Iriarte, vincola questi autori a Pirandello. In seguito, la Peter Holt descrive l'episodio della caduta e della ferita alla testa del protagonista in *El landó de seis caballos* di Ruiz Iriarte, “that clearly has an antecedent in *Enrico IV*” (88).

In un altro studio, *Jóse López Rubio*, la stessa studiosa americana fa risaltare le convergenze fra questo drammaturgo spagnolo e Pirandello in quattro 98 *Ermillio G. Neglia* drammi, *Alberto*, *Celos del aire*, *El remedio en la memoria* e *La venda en los ojos*, sebbene ci siano anche elementi cervantini e calderoniani. La concordanza si basa sul concetto che la vita

è essenzialmente “teatrale” e sull’uso della tecnica del metateatro, riscontrato anche in Ruiz Iriarte. Secondo la Peter HoIt, José López Rubio ed anche Ruiz Iriarte hanno “a common Pirandellian affinity that is reflected in both dramatists’ fondness for dramatic situation in which theater-within-theater develops” (132).

Una delle figure di teatro più conosciute e rispettate in Spagna è Antonio Buero Vallejo. La sua produzione teatrale va dal dopoguerra ai nostri giorni. Anch’egli, nonostante la sua indiscutibile originalità, ha attinto alla sorgente pirandelliana. Il suo accostamento all’Italiano si riscontra, fra l’altro, nel suo dramma *El tragaluz* (1967). Vale la pena di leggere ciò che ha scritto il critico spagnolo Luis Iglesias Feijoo:

Aquí es forzoso el recuerdo de Pirandello, autor tan apreciado por Buero ... la ficcionalización del público, la búsqueda de una integración del teatro en la vida, la anulación de las diferencias entre actores y espectadores, para que todos participen a la vez en la obra son propósitos que tienen en el maestro italiano un primer experimentado muy claro ... incluso es posible encontrar en *El tragaluz* un recuerdo concreto de *Enrico IV* ... y la aparición de los Sei personajes puede ser recordado cuando EL y ELLA hacen también su primera salida a través del patio de las butacas. (351) [7]

[7] Anche John Kronik segnala la presenza di Pirandello in *El tragaluz* (373).

La fecondità della matrice pirandelliana non diminuì in Spagna con la comparsa del teatro di Brecht negli anni Cinquanta. Il teatro del Tedesco venne riconosciuto come uno sforzo per creare una distanza fra i personaggi e gli spettatori. Paragonato a Brecht, Pirandello rappresentò, invece, la tendenza opposta: quella di “immergere” il pubblico nell’azione teatrale producendo, secondo il suddetto critico

spagnolo, “la anulaci3n de las diferencias entre actores y espectadores para que todos participen a la vez” (360). Questa  una generalizzazione; nella prassi, i due drammaturghi non sempre sono cos antitetici come si suoI supporre.

Curiosamente, a volte Brecht e Pirandello coesistono in una stessa opera drammatica, alternandosi e producendo momenti di ‘straniamento’ ed altri di ‘immersione’. Vorremmo qui avvalerci di ci3 che gi abbiamo detto in un convegno internazionale su Pirandello facendo l’esempio di un altro dramma di Buero Vallejo, *La doble historia del doctor Valmy* (scritto nel 1967 e, per ragioni di censura, rappresentato in Spagna solo nel 1976). Qui i frequenti interventi di un narratore servono a segmentare la storia evitando eccessi di commozione e permettendo agli spettatori di distaccarsi dalle vicende drammatiche per poter riflettere criticamente su ci3 che vedono. Ma ci sono anche momenti in cui, nel rapido scambio di livelli di realt, gli spettatori sono trascinati e coinvolti nel gioco tra vita e teatro perdendo, quindi, l’atteggiamento critico (e questo ricorda gli effetti di ‘immersione’ pirandelliana).

Come ha segnalato Iglesias Feijoo, Buero Vallejo  un ammiratore di Pirandello. In una lettera a Robert Nicholas l’autore spagnolo scrisse: “En rigor, me sigue pareciendo mas moderno, en ese sentido, Pirandello: lo mejor de las nuevas corrientes de teatro total procede de l” (123). Questo giudizio sembra concordare con quello di Sartre quando gli fu chiesto quale fosse il drammaturgo pi attuale. [8]

[8] Episodio citato da Alfredo Barbina: “Quando a Sartre fu chiesto... quale fosse a suo avviso l’autore drammatico pi attuale, ‘ senza dubbio Pirandello’ rispose”. “Taccuino pirandelliano”, Ariel 2.2 (1987): 45.

L’importanza di *Ciascuno a suo modo* nel teatro moderno  stata sottolineata da Buero Vallejo nell’introduzione al suo libro:

“En ella brilla la genialidad del autor siciliano, adelantando de la escena moderna hasta extremos aun no bien reconocidos” (18).

Nel breve spazio disponibile di questa rassegna abbiamo riportato in rapida sintesi i contributi più importanti allo studio di Pirandello in Spagna. Sebbene la critica spagnola non abbia finora prodotto una monografia su Pirandello (ce ne sono state invece quattro in Argentina), è vero che abbondano commenti critici e saggi sul suo teatro. Non è da trascurare, d'altro canto, l'importante apporto di studiosi di altri paesi che con oggettività e acume critico hanno messo in risalto l'influsso pirandelliano su drammaturghi spagnoli di questo secolo. [9] Si può dire, in conclusione, che pochi autori stranieri hanno avuto tanta diffusione e tanto successo in Spagna come Pirandello.

[9] Naturalmente sull'argomento non mancano giudizi negativi o inesatti. Ad esempio, Gonzalo Torrente Ballester scrive che il teatro pirandelliano non ebbe molto successo in Spagna. Lo spettatore spagnolo non poté accettare il concetto pirandelliano dell'uomo e della vita, come nemmeno accettò “los anticipados pirandellianos de Unamuno”. Secondo lui, ci vollero trent'anni prima che *Sei personaggi* fosse accolto con un certo entusiasmo (67-8). Specifica, in più, che fu “el español medio” a non accettare le idee del Siciliano e che il suo atteggiamento cambiò negli anni Cinquanta. Dalle nostre indagini risulta, invece, che il successo di Pirandello fu immediato. I critici, i giovani drammaturghi ed il pubblico in generale non poterono sottrarsi al fascino del teatro del Siciliano. A ciò contribuì anche il suo successo in Francia ed in Italia (il che non significa che non ci fosse chi, per varie ragioni, non condivideva le opinioni di Pirandello). Per ciò che riguarda “los anticipados pirandellianos de Unamuno”, come li definisce il

critico spagnolo, non furono affatto “anticipados”; alla luce di tanti studi sui rapporti tra Pirandello e Unamuno, non ci sono prove che il Basco abbia “preceduto” Pirandello. Un altro Spagnolo, Juan Gutiérrez Cuadrado, afferma che Pirandello si diffuse più a Barcellona che a Madrid perché la Catalogna era interessata a promuovere la politica di Mussolini: “Esa atracción por el régimen italiano de Mussolini no hace, por tanto, sino reforzar los contactos catalanes con la cultura italiana. Ahí puede estar una de las claves de los estrenos, mas numerosos, de Pirandello en Cataluña” (354). Inoltre l’interesse per Pirandello nella Catalogna non sarebbe stato autentico, nonostante le numerose rappresentazioni. Il periodo a cui si riferisce lo Spagnolo non rientra nei limiti del nostro saggio, e perciò non è compito nostro ribattere punto per punto i suoi argomenti, dettati da preconcetti più che da prove convincenti. Però non possiamo fare a meno di confutare alcune conclusioni a cui arriva e che ci sembrano del tutto infondate. Egli afferma che non c’è stato influsso pirandelliano nel teatro spagnolo (348); noi siamo certi invece che i giudizi di tutti i critici menzionati in questa nostra rassegna dimostrano il contrario. Senza poi addurre motivi validi, egli confuta l’opinione di John Kronik che vede una forte influenza pirandelliana nel periodo 1927- 1937. Gutiérrez Cuadrado svaluta anche l’attenzione particolare rivolta a Pirandello da scrittori come Azorín perché “no debieron de entender mucho” (348). Noi crediamo invece che Azorín , Francisco Alvaro, Diéz-Canedo, Sainz de Robles, Ricardo Domenech ed altri abbiano capito benissimo l’importanza del messaggio pirandelliano.

Erminio G. Neglia

University of Toronto, Erindale College

da *QUADERNI d’Italianistica*, Volume XII, No. 1, 1991

[Indice Tematiche](#)

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

[ShakespeareItalia](#)