

Pirandello e i primi critici

scritto da Pirandelloweb.com

Di Antonio Illiano

Mancò un humus culturale favorevole alla comprensione della sostanza originale delle prime opere narrative e poetiche. Quelle opere infatti nascondevano, pure sotto le forme veristiche o pseudo-veristiche, una nuova sensibilità ed un contenuto di pensiero che già nell'anteguerra portava i segni di un profondo ed inquietante disagio spirituale.

[Indice Tematiche](#)



Immagine da Artgender.it

Pirandello e i primi critici

[da SAGE Journals](#)

La critica e il pubblico italiano del primo ventennio del secolo passano di solito sotto l'accusa di ostilità e insensibilità di fronte alla rivelazione del genio pirandelliano, il cui riconoscimento in patria sarebbe stato in ultima analisi determinato dai clamorosi successi all'estero, a partire dalle prime rappresentazioni dei *Sei personaggi* e di *Enrico IV*. Tale accusa non è infondata, anzi

si può avvalere di schiacciati testimonianze a suo favore; ma è troppo generica, che le eccezioni ci furono, ed è utile e doveroso notarle. Intanto va subito osservato che, se da un lato è vero che l'ammirazione straniera fu come un continuo ed efficace stimolo all'aggiornamento e alla revisione, non bisogna dimenticare, d'altro canto, che ad imporre Pirandello sulle scene d'oltralpe contribuì in modo decisivo quella trionfale accoglienza dei *Sei personaggi* al Manzoni di Milano, la sera del 27 settembre 1921; accoglienza con la quale i milanesi seppero bravamente redimere lo sgradevole tafferuglio romano di pochi mesi addietro.

Quel trionfo segnò l'inizio di una lunga serie di successi, in Italia, in Europa e oltre oceano. Ma, in quella famosa stagione del 1921, Pirandello aveva cinquantaquattro anni e scriveva. e pubblicava a volumi da più di trenta: come mai si attese tanto prima di concedergli il meritato plauso? Una risposta evasiva ed in parte apologetica è che solo il teatro può garantire una subita e vasta diffusione: il successo arrivò al grande uomo di teatro, che si rivelò tardi nella sua carriera. In realtà le vere forze ritardatrici furono altre, di natura più propriamente storica e letteraria. Prima tra queste fu certamente il crocianesimo, ma si deve tener conto anche della massiccia presenza dannunziana, che coincise con il periodo di maggiore produttività di Pirandello. Si sa quali sentimenti questi nutrisse per l'Immaginifico e la sua poetica; nel 1929 osò esternarli proprio in seno all'Accademia d'Italia, a cui era stato appena eletto, in quel famoso discorso sul Verga già pronunciato a Catania circa dieci anni prima. E forse non ha torto il Giudice ad interpretare quell'attacco come "una esplicita e quasi provocatoria vendetta per quel trentennio di fama usurpatagli da D'Annunzio." [1]

[1] Gaspare Giudice, *Pirandello* (Torino, UTET, 1963), p. 453.

Mancò insomma un *humus* culturale favorevole alla comprensione

della sostanza originale delle prime opere narrative e poetiche. Quelle opere infatti nascondevano, pure sotto le forme veristiche o pseudo-veristiche, una nuova sensibilità ed un contenuto di pensiero che già nell'anteguerra portava i segni di un profondo ed inquietante disagio spirituale. Nel primo Novecento, però, esse passarono solitamente per comuni prodotti o sottoprodotti della scuola naturalistica o, come nel caso delle novelle e romanzi ambientati nella Roma umbertina, per tipiche riproduzioni della maniera piccoloborghese; ed anzi peggio, se si tien conto che persino un critico della statura di Renato Serra ritenne opportuno, nella sua rassegna de *Le lettere italiane dell'anteguerra*, di assegnare le novelle pirandelliane al genere "salottiero" e collocare Pirandello insieme alla Drigo, al Brocchi, alla Guglielminetti e simili. [2]

[2] Pirandello si ricordò sempre, e con giusto risentimento, di tali giudizi. Cfr. L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, (Palermo, 1961), p. 103. Più benevolo volle essere il Borgese, il quale avvicinò Pirandello a Trilussa e a Locatelli. Vedi: *La vita e il libro* (Torino, 1911).

Il clima spirituale adatto ad intendere l'arte del siciliano maturò nell'immediato dopoguerra, quando il generale sbandamento degli animi creò le condizioni più propizie per la vasta diffusione delle teorie relativistiche, scettiche e solipsistiche nate dopo la crisi della società ottocentesca.

Il 1921 rappresenta quindi una svolta decisiva nella storia della critica pirandelliana, una svolta che in molti rispetti segna l'inizio di più di mezzo secolo di studi e ricerche. Ma, come si è già notato al principio di questo articolo, non si deve credere che nel ventennio che precedette quell'importante "scoperta" tutti fluttuassero indiscriminatamente nel mare dell'indecisione e dell'incomprensione. Alcuni si salvarono, e le loro voci, anche se frammentarie e non tanto vigorose da poter suscitare delle ripercussioni critiche degne di nota, acquistano oggi un particolare rilievo critico-documentario

perché furono voci di consenso e simpatia nei lunghi anni di prolifico ma difficile noviziato letterario dello scrittore, e quando la sua opera drammatica era ancora *in fieri*. Promotore ed ispiratore fu Luigi Capuana, il quale, come già nel caso di Verga e di De Roberto, seppe veder giusto anche in Pirandello e non esitò ad intervenire in suo aiuto, e con tutto il peso del suo prestigio, in tempo di scarsi successi e non facili inizi editoriali.

Luigi Pirandello, scriveva il Capuana già nel 1901,

porta la stessa qualità di finezza, di ironia, di osservazione giusta e sottile nella novella, nel racconto e nel romanzo. Ma il pubblico non ha ancora avuto una bella occasione per accorgersene. Il volume *Amori senza amore* non ha goduto, per ragioni indipendenti affatto dal suo valore, la fortuna che meritava. I racconti, le novelle, sparsi con prodigalità di gran signore su per riviste e giornali non sono stati ancora raccolti ... Luigi Pirandello, solitario, modesto ... dà un'altra riprova al proverbio: fra Modesto non fu priore. Ora egli ha trentaquattro anni. Ma io sono sicuro che presto uscirà dall'ombra, appena un editore di naso fino o di intelligente operosità saprà accorgersi del valore di lui e presentarlo al pubblico degnamente. Egli è di coloro che possono attendere, con la certezza che la sua bell'ora di gloria, un giorno o l'altro, scoccherà. [3]

[3] L. Capuana, "L. Pirandello," *L'Ora* (4 agosto 1901).

L'accorato incitamento del Capuana non rimase inascoltato. Nel giro di pochi anni vennero alla luce, a Firenze e a Torino, i primi romanzi e raccolte di novelle. In seguito a questo slancio la fama del novelliere varcò anche i confini e già nel 1903, quando cioè erano apparse solo quattro delle sedici raccolte di novelle, apparvero in Jugoslavia le prime traduzioni di racconti e le prime note critiche, che segnarono l'inizio del lungo e fecondo interesse serbo-croato per l'autore italiano. Entro il 1905 *Il fu Mattia Pascal* fu

tradotto in tedesco e Pirandello narratore fu oggetto dei primi articoli e recensioni in Francia e Germania. Nel 1910 Nino Martoglio mise in scena *La morsa* e *Lumie di Sicilia*. Era la prima volta che Pirandello tentava la prova del pubblico. Amici e conoscitori dell'ingegno dell'agrigentino erano allora, oltre al Martoglio e al Fleres, anche Giustino Ferri e Lucio D'Ambra, il quale ultimo rappresentò nel 1913 *Il dovere del medico*, e l'anno seguente, avendo scoperto un vecchio manoscritto pirandelliano, una commedia intitolata *Il nibbio* (scritta nel 1896), lo trasmise subito a Marco Praga che ammirato gli rispose: "Al primo passo Pirandello è un maestro. Darò la commedia a Milano. Ribattezzata *Se non così*, [4] la commedia fu infatti presentata nell'aprile 1915 e nello stesso anno pubblicata da Treves.

[4] La stessa commedia fu in seguito inserita nelle *Maschere nude* col nuovo titolo *La ragione degli altri*.

Poi venne l'amicizia col Musco e il teatro in dialetto che il famoso attore portò su tutte le scene italiane. Il 1917 registrò finalmente il definitivo ingresso di Pirandello nel teatro nazionale in lingua italiana con uno dei suoi drammi più famosi, *Così è (se vi pare)*, a cui seguirono a breve distanza *Il piacere dell'onestà*, *Ma non è una cosa seria*, *Il giuoco delle parti*, *L'innesto*, *L'uomo, la bestia e la virtù*, *Tutto per bene*, *Come prima, meglio di prima*, *La signora Morli*, *una e due* (più tardi ribattezzata *Due in una*).

Queste commedie suscitarono un certo interesse, a cui spesso contribuì in modo considerevole l'interpretazione di noti attori e attrici quali Ruggero Ruggeri, Maria Melato, Letizia Gelli e Vera Vergani. Ma le reazioni della critica militante, presa alla sprovvista da questo continuo getto di commedie, furono in massima parte ostili. Fioccarono le denunce di cerebralismo che riducevano tutto il teatro pirandelliano ad una casistica arbitraria, piena di faticosi meccanismi e di rigidi pupazzi avulsi dalla vita e pronti a disgregarsi sotto lo sguardo attento dell'osservatore. Anche critici avveduti e

sensibili quali Praga, D'Amico e Simoni rivelarono un certo disorientamento di fronte alle nuove testimonianze dell'arte pirandelliana e spesso emisero giudizi che li pongono al livello dei tanti frettolosi e superficiali cronisti.

Nelle cronache del Praga, scritte sempre in uno stile agile e lievemente sarcastico, è difficile sceverare le sparse note di simpatia ed ammirazione dai gusti e preconcezioni del critico, che era anche lui scrittore drammatico e uomo di teatro. Una breve e molto frettolosa nota su *L'uomo, la bestia e la virtù* termina per esempio con queste parole: "Che peccato! Una farsa d'arte perché non si dovrebbe saperla scrivere anche al di d'oggi, e da noi? E ho riletto *La Mandragola* e *Il Candelajo*. Per rifarmi la bocca. Alla recensione di *Come prima, meglio di prima* il Praga appone il sottotitolo: "ovvero: Indovina il grillo," e si rammarica d'essere costretto a parlare con dispregio di un'opera ch'egli però ammette di non aver capita: "Io cerco invano in questa commedia inumana, tenuta su con dei personaggi indecifrabili, svolta con un dialogo gelido, scialbo, in cui non v'è neppure l'ironia e l'agrumo per cui va famoso il dialogo pirandelliano. Cerco invano. E rinuncio."

[5]

[5] Marco Praga, *Cronache teatrali 1919* (Milano), pp. 102-103 e *Cronache teatrali 1920*, pp. 122-134.

L'uomo, la bestia e la virtù scandalizzò anche il Simoni, il quale definì la commedia "un errore pur grave," esempio tipico di un teatro "che ha troppa voglia di non essere quello solito e non è né nuovo né innovatore." Lo stesso critico, mentre notava una mancanza di ragionamento in *Pensaci, Giacomino!* scorgeva poi un eccesso di cerebralismo ne *Il giuoco delle parti*. [6]

[6] Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica* (Torino, 1951), Anno 1916, pp. 282-284; Anno 1919, pp. 343-348.

Dal canto suo il D'Amico inserì Pirandello nel quadro del teatro del grottesco e nel panorama della letteratura drammatica contemporanea; ma in questi termini:

I nuovi commediografi non sanno più credere alle proprie creature; non riescono a vederle, a crearle, se non attraverso certi loro arbitrari preconcetti tecnici... Tutte le possibili situazioni teatrali sono state già trattate e spremute sino all'inverosimile ... Essi si provano... a riprendere quelle situazioni, e a tentare di dar loro un sapore nuovo, sia sforzandone alcuni elementi (Chiarelli), sia scomponendoli (Cavacchioli, Antonelli), sia riassumendoli in una sintesi violenta (Rosso di San Secondo), sia deformandoli entro formule prestabilite (Pirandello). In sostanza è un gioco meccanico, che finisce invariabilmente col con ferire all'opera la sola caratteristica veramente comune a tutto cotesto teatro: una tendenza 'marionettistica,' alla concentrazione di poche marcatissime smorfie d'una sognata quintessenza del comico e del tragico umano. [7]

[7] Silvio D'Amico, "Il teatro del grottesco," ne *Il teatro dei fantocci* (Firenze, 1920). In seguito il critico non permise che questo libretto fosse ristampato, poiché si rese conto dell'inadeguatezza dei giudizi espressivi su Pirandello.

Ed infine, concludendo un suo primo consuntivo dei drammi pirandelliani con alcune sbrigative osservazioni su *L'innesto*, rilevava in tale opera "l'antica colpa rimproverata a Luigi Pirandello: mancanza di atmosfera circolante, d'ossigeno, di luce, di sole. Un grigio greve ed opaco, in cui la smorfia si irrigidisce, l'angoscia si comprime e si essicca, la vita si spegne." [8]

[8] *Ibid.*, p. 109.

Adriano Tilgher, il futuro "rivelatore" di Pirandello, ebbe il

coraggio di scrivere: "L'arte di Pirandello ... è arte di ozio e di divertimento, senza contenuto profondo, senza serietà morale, senza interessamento vivo allo spirito e ai suoi problemi. Gli sciocchi possono scambiare per profondità il sorriso ironico di Pirandello sui suoi personaggi, ma chi ha buon gusto non si lascia ingannare." Così secondo il Tilgher, in *Pensaci, Giacomino* non c'è vita, ma solo l'arbitrio dell'autore; la commedia presenta un caso "abietto immorale ripugnante "; "siamo di qua dell'arte." [9]

[9] *La Concordia* (12 luglio 1916).

Dal canto suo il giovane Gramsci definì *Così è (se vi pare)* "un semplice fatto di letteratura privo di ogni connessione drammatica ... un puro e semplice aggregato di parole che non creano né una verità né una immagine ... un mostro ... non un dramma." [10]

[10] *L'Avanti* (5 ottobre 1917).

L'insensata serie di stroncature non si arresta qui. Anni dopo il D'Amico, riepilogando quello scabroso periodo della critica pirandelliana, avrebbe riconosciuto, in tono di palinodia, che l'adozione degli schemi "ben più appariscenti " del teatro non conseguì un riconoscimento "immediato," né da parte del pubblico, "né da parte di noi cronisti teatrali detti critici." [11]

[11] Prefazione alle *Maschere nude*, p. 12.

Ma sarebbe ingiusto fare dell'esordiente drammaturgo uno scrittore totalmente incompreso. Ci sono delle testimonianze che forse il D'Amico ignorava o sottovalutava indebitamente. Già nel 1910, dopo aver assistito a *La morsa* e a *Lumie di Sicilia*, Giustino Ferri poteva scrivere:

Io ho compreso benissimo la preferenza del pubblico per *La morsa*: rare volte nel giro di così poche scene un provetto scrittore drammatico è giunto a tanta intensità di

rappresentazione del vecchio tema dell'adulterio. E Luigi Pirandello di cui questo breve dramma è un saggio che rimonta a parecchi anni addietro, vi è giunto subito ... Ma io preferisco la poesia che serpeggia nelle miti scene di *Lumie di Sicilia* ... Chi ... non vede Micuccio Bonavino che scende barcollante le scale, è inutile che cerchi in che consiste *l'humour* sottile e doloroso del quadretto, e la triste poesia comica del povero sonatore di ottavino. [12]

[12] G. Ferri, "*Lumie di Sicilia e La norma* di L. Pirandello," *Nuova Antologia* (1° gennaio 1911), 160-162.

Parole di rara sensibilità critica specialmente se si pensa che esse furono dettate quasi contemporaneamente alla stroncatura crociana dell'*Umorismo*. E qualche anno dopo Lucio D'Ambra così parlava di *Pensaci, Giacomino!* nell'interpretazione di Angelo Musco:

Luigi Pirandello, ch'è uno dei più originali spiriti del nostro tempo, scrivendo una commedia per l'Angelo Musco ha avuto l'originalità di far piangere l'attore che attualmente maggiormente fa ridere i suoi per lui ciocondissimi contemporanei ... La commedia è felice fra tutte perché fra tutte è veramente completa, in un carattere di stretta, assoluta, rigorosa necessità ... Col coraggio di un grande artista il quale non si preoccupa delle possibili conseguenze della sua temerità, L. Pirandello ha portato a teatro, e nel teatro dialettale che ha limiti definiti e precisi, questa materia nuova, originalissima, arditissima, questa figura che sfida tutti i convenzionalismi, che rovescia con la sua logica tutt'i termini dei problemi morali che la pigrizia mentale degli uomini dà da secoli per dimostrati ... La bella, amara, audacissima commedia di L. Pirandello parve dapprima sgomentare il pubblico, ma poi lo dominò e lo travolse. [13]

[13] L. D'Ambra, "*Pensaci, Giacomino* di Pirandello," *Nuova*

Antologia (1° agosto 1916), 360-362.

Nel 1916 uscì la prima valutazione d'insieme della narrativa pirandelliana, ad opera di un amico e discepolo dello scrittore, Rosso di San Secondo, il quale vi mise in luce i motivi del pessimismo e dell'umorismo, e accennò per primo alla nota costante ed unificatrice della "gravità, "qualità che deriverebbe a Pirandello dalla sua cultura essenzialmente classica ed italiana. [14]

[14] Rosso di San Secondo, "Luigi Pirandello," *Nuova Antologia* (1° febbraio 1916), 390-403.

L'anno seguente lo scrittore poté assistere alla prima milanese di *Così è (se vi pare)*. "Tutti a Milano mi accolsero con molta festa," scrisse al figlio Stefano, "Talli dichiarò che in più di 35 anni di palcoscenico non aveva mai assistito ad una prima più stranamente interessante di questa. Dopo il trionfo di Milano, il Talli stesso la porterà a Bologna, poi a Genova, poi a Torino, e nella quaresima dell'anno venturo qua a Roma." [15]

[15] Lettera al figlio Stefano del 29 giugno 1917, in *Almanacco letterario Bompiani 1938*. La lettera del 6 settembre, nello stesso almanacco, testimonia il risveglio di interesse nell'opera pirandelliana operato da *Così è (se vi pare)*: "I miei libri, in quest'ultimo anno, hanno preso una gran voga: Treves mi scrive che cinque miei volumi sono esauriti, e ne prepara la ristampa. Anche *Il fu Mattia Pascal* uscirà col casacchino giallo della Biblioteca Amena e sarà rimesso all'onore di una bella edizione in unico volume a L. 3,50: coglierò l'occasione per rivederlo da cima a fondo."

E infatti la commedia fu accolta favorevolmente anche in altre città, risvegliando un nuovo interesse nello scrittore agrigentino e preannunciando il successo definitivo. Lo stesso D'Amico riuscì a vedere dei lati positivi non solo in *Così è*

(se vi pare), valorizzando esteticamente proprio quella meccanicità che ad altri pareva astrusa ed estranea all'arte ("Crediamo che questo sia *teatro* nel senso più meccanico ma anche più elegante della parola. Questa commedia è, come tale, perfetta."), ma anche in *Tutto per bene* il cui terzo atto egli considerava uno dei più belli di tutto il teatro italiano contemporaneo. Ed anche nella cosiddetta "casistica" pirandelliana egli vedeva un elemento molto nuovo ed efficace con cui il siciliano s'era sganciato dalla vecchia tradizione della commedia italiana. Lo stesso critico si sforzò di sentire anche la reale sofferenza che si cela sotto la cappa dialettica dei personaggi e segnalò l'importanza della dimensione stilistica per scorgere come Pirandello sia, dopo Verga, uno dei pochi che riesca a creare un eloquio *parlato*. [16]

[16] Silvio D'Amico, *Il teatro dei fantocci*, cit. A proposito de *L'innesto*, il D'Amico parlò anche di "poesia grande" del tema, "afferrato e presentato con una lucidità e una violenza suprema, "aggiungendo che il primo atto era veramente impregnato... di un senso di sventura misteriosa," e la liricità era tratta dalle "espressioni più modeste del linguaggio corrente." Cfr. Achille Fiocco, *Teatro italiano di ieri e di oggi* (Bologna, 1958), p. 106.

Anche il Simoni ammirò l'abilità tecnica e la genialità del drammaturgo; egli sentì vibrare la sua opera di una vera umanità più che di filosofia, e fu uno dei primi a sentire in Pirandello il dramma profondo del creatore di personaggi, dramma di "tenerezza impotente" e di tristezza dell'autore che, dopo aver dato vita alle sue creature, vorrebbe alleviare le loro pene ma non può. [17]

[17] Renato Simoni, "Pirandello, "I libri del giorno, II, n. 5 (maggio 1919), pp. 227-228.

Due critici si schierarono al fianco di Pirandello, senza riserve: Piero Gobetti e Orio Vergani. In un breve consuntivo

del teatro il Gobetti riconosceva ne *Il piacere dell'onestà* "la sola espressione notevole del teatro contemporaneo," una commedia che veramente riflette lo spirito dei tempi e muove " dal bisogno idealistico di nuovi valori, di una nuova morale, di una nuova logica, da sostituire all'ipocrisia superficiale delle valutazioni del passato che sono diventate convenzione meccanica"; e poco dopo, riferendosi anche a Shakespeare, definiva Pirandello il vero rappresentante della cultura moderna e "poeta sicuro e commosso della tragedia della dialettica." [18]

[18] Piero Gobetti, "L. Pirandello," (un breve consuntivo del teatro), *Ordine Nuovo*, 9 gennaio 1921. Cfr. anche A. Fiocco, *Teatro italiano di ieri e di oggi*, cit., pp. 104-105. Degni di nota sono anche gli articoli di F. Saponi, "L. Pirandello," *Le lettere* (15 gennaio 1921), e S. A. Chimenz, "Il teatro di L. Pirandello," *Nuova Antologia* (1° febbraio 1921), che uscirono solo pochi mesi prima della rappresentazione romana dei *Sei personaggi*.

Per Orio Vergani, Pirandello era uno scrittore "di quelli che non invecchiano," e *Il fu Mattia Pascal* gli appariva già un'opera quasi classica. Ad onta delle apparenze di negazione e distruzione, il Vergani vedeva in Pirandello "una forza di costruzione veramente incrollabile," e alla base di ogni sua concezione poneva un equilibrio quasi classico tra realtà soggettiva e oggettiva. Deplorando velatamente gli eccessi del dannunzianesimo, a cui egli contrapponeva il pirandellismo come forza altrettanto efficace e penetrante, il Vergani concludeva:

...questo scrittore darà certamente ancora tante pagine potenti di verità, di lirismo, e di passione alla nostra letteratura. La sua poderosa struttura intellettuale, il suo grande cuore daranno alla sua arte tanti e tanti elementi ancora per quelle costruzioni intere e salde che son necessità assoluta in questo periodo, in cui tanta parte di quella che si chiama arte è fatta di vagolamenti e

sdilinquimenti ... [19]

[19] Orio Vergani, "Gli uomini dell'Italia odierna: Luigi Pirandello, *Rivista d'Italia* (febbraio 1919), 220-226.

Parole quasi profetiche; che sanzionavano l'ormai imprescindibile presenza di Pirandello sulla scena letteraria italiana e allo stesso tempo la proiettavano verso il futuro con grande fiducia ed aspettativa. Alla premunizione del Vergani fece eco, a distanza di mesi, quella del Tonelli, il quale, cercando una causa per l'esito incerto delle prime commedie e non trovandola nel pubblico che "non afferra, né può afferrare le sottigliezze e le delicatezze, "aggiunse:

La colpa è, in parte, dell'Autore stesso, il quale, tentando o creando un teatro specialissimo, con caratteri, idee, intonazione e stile, assolutamente nuovi, almeno sulle tavole del palcoscenico: non è ancora riuscito a darci un'opera *essenziale*, una espressione perfetta della sua originalità, insomma un capolavoro... E noi, che crediamo fermamente che egli, prima o poi, ce lo darà, consideriamo le opere che lo preannunziano, con tanto maggior rispetto e amore. [20]

[20] Luigi Tonelli, "Il teatro di L. Pirandello, *Rassegna Nazionale*, XXV (1920), 133-137.

Il capolavoro non si fece attendere, anzi superò di molto le aspettative e causò uno scalpore come poche altre "prime" nella storia del teatro moderno. Neanche coloro che non capirono la complessa sostanza dei *Sei personaggi* riuscirono a sottrarsi all'insolito fascino, alla catarsi che si sprigionava dal loro dramma. L'eccezionale valore dell'opera riscosse subito l'ammirato riconoscimento della critica. Scrisse Arnaldo Frateili all'indomani della prima romana:

Tutto il teatro nel suo contenuto di umanità e di ideologia, sembra riassumersi e chiarirsi in quest'ultimo lavoro che è il più significativo della sua arte. I suoi

personaggi qui gridano la loro realtà appassionata e sembrano implicitamente ribellarsi all'accusa di essere dei fantocci paradossali; il dramma afferma il suo svolgimento necessario, contro coloro che lo giudicano una costruzione di ingegnosa ma fredda cerebralità. Il conflitto del mondo della fantasia con quello della realtà scenica, il tormento della creazione e il suo processo di sviluppo, che nei *Sei personaggi* sono resi scenicamente e fatti vita, non sono particolari del solo teatro pirandelliano, ma di tutto il teatro. Sotto questo punto di vista, la commedia ha un contenuto universale, il cui valore ed interesse è accresciuto dal fatto di essere riuscito il Pirandello a fare opera di teatro, studiando e quasi negando il teatro stesso.

Un'opera di teatro eccezionale, che sta assolutamente a sé...
[21]

[21] *L'Idea Nazionale* (11 maggio 1921).

“Tutto il teatro di Pirandello, “confermava il Simoni dopo la trionfale prima milanese, “culmina in questa opera gelida e potente, torbida e luminosa, nella quale si raggruppano, in una negazione finale, tutte le negazioni ironiche e malinconiche, crudeli e pietose che egli è andato successivamente allineando da vanti a noi... ci troviamo di fronte ad un'opera che ha il respiro delle belle, difficili e ardimentose altezze.” [22]

[22] *Corriere della Sera* (28 settembre 1921), ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., Anno 1921, pp. 495-497. Ma, dopo *La vita che ti diedi*, il Simoni ritornò alle riserve su tutto il teatro: “Qui notiamo, ancora una volta, il difetto di quasi tutto il nobilissimo teatro di questo originalissimo scrittore: l'incapacità di trovare, per l'intuizione della vita ch'egli ha, una forma teatrale altrettanto nuova, ardita e trasparente. Egli ha bisogno di ricorrere sempre ai più usati artifici; spesso costruisce

faticosi antefatti, inventati con pena, raccontati con lentezza ...” (*Trent’anni di cronaca...*, Anno 1924, p. 16).

E Marco Praga: “Furbizia ? Forse. Ma una furbizia in cui c’è tanto e tanto ingegno, che dovete far di cappello, e inchinarvi... Il pubblico del Manzoni ha accolto trionfalmente questa strana commedia ch’è, indubbiamente, un’opera d’arte di una originalità rara.” [23]

[23] *Cronache teatrali 1921*, p. 214.

Il D’Amico, additando nella confessione del Padre dei Sei *personaggi* la sostanza spirituale di tutta l’opera dell’agrigentino, affermava:

L’arte di Pirandello (caso raro, se non unico nella storia del nostro teatro contemporaneo, dove di filosofia ci s’occupa pochino) deriva direttamente e deliberatamente dal credo filosofico moderno. Egli è lo straziato poeta del soggettivismo e della relatività; ossia di questo nostro sciagurato tempo che ha perduto la fede in una realtà, in una verità soggettiva. È necessario intendere questo per rendersi conto dell’originalità e del valore dell’opera di questo scrittore di teatro; che non deriva da nessun altro, e che oggi occupa un posto singolarissimo nel teatro europeo. [24]

[24] Cfr. A. Fiocco, *Teatro italiano...*, cit., pp. 110-111.

Per Piero Gobetti, invece, Pirandello aveva creato un teatro lirico ed artistico, il solo capace d’esprimere la religione del mondo moderno:

Egli non ha mai accettato gli elementi da cui altri ha tratto pasticcetti romantici sentimentali ... Siffatto atteggiamento è sembrato filosofico e non artistico, arido e non umano, a tutti i citrulli, ancor sospiriosi romantici che voglion la poesia consolatrice di afflitti e l’arte ridotta a lagrimogeno contenuto; che son rimasti tanto

lontani dall'esperienza diretta di creazione da non intenderne la natura serenamente lirica e contemplatrice, estranea a tutti gli interessi pratici ... Come Dante aspirava ad una visione unitaria del mondo in Dio creatore (*Par.* XXXIII), così Pirandello, moderno, trascendentalista, coglie la divinità umana nel divino sforzo del nostro creare. [25]

[25] *Ibid.*, pp. 105-106.

Nel 1922 poi, mentre in Italia vedeva la luce *l'Enrico IV*) subito salutato dal D'Amico e dal Tilgher come il vero capolavoro, i *Sei personaggi in cerca d'autore* cominciarono il loro giro per il mondo, a Londra prima, poi a New York, e nell'aprile del 1923 a Parigi, dove Pirandello diventò subito *l'homme à la mode*. I più grandi quotidiani inglesi, americani e francesi salutarono con parole d'elogio e d'ammirazione la grande originalità dell'opera e la genialità dell'autore. "It is as if the stage," scrisse il *Boston Transcript*) "has become the teeming brain of Professor Pirandello, and the audience, by some strange psychic license, has been permitted to look right into the throbbing mechanism of a dramatist's mind at work." [26]

[26] *Boston Transcript* (23 gennaio 1922).

E il *London Telegraph*: "... a comedy in which the humorous element springs from, and is wholly dependent on, a theme of the utmost gravity." [27]

[27] *London Telegraph* (28 febbraio 1922).

Il *Christian Science Monitor* definì il dramma "one of the freshest and most original productions seen for a long time past" [28]

[28] *Christian Science Monitor* (21 marzo 1922).

"Ho visto il dramma di Sardou e il dramma di Pirandello in due

sere consecutive, “scrisse P. Brisson sul *Temps*, “Ho fatto un salto di cinquant’anni. Un salto che spinge a riflettere.”
[29]

[29] *Temps* (11 aprile 1923). Cfr. anche . Gillet, “*Six personnages qui cherchent un auteur*, comédie en trois actes d M. L. Pirandello, “*Revue des deux mondes* (1° maggio 1923), 224-228.

Henri Béraud definì la commedia “Un effort pour désarticuler et assouplir le mécanisme théâtral,” e dichiarò commosso e ammirato: “Il m’a bouleversé l’ame. C’est une des oeuvres les plus fortes, les plus étranges, les plus hardies et les plus ingénieuses qu’il m’ait été donné d’entendre.” [30]

[30] *Mercure de France*, CLXIII (1° maggio 1923), 754-757. Cfr. anche John N. Alley, “French Periodica! Criticism of Pirandello’s Plays, “*Italica* 7 XXV (giugno 1948), 138-149.

Il successo all’estero si ripercosse, come s’è già accennato, anche in Italia, dove il coro dei consensi fu a tratti interrotto solo da note discordi ed isteriche, dal silenzio neghittoso dei benpensanti e dal forzato elogio di parte della critica estetica. Tra gli indecisi sorprende trovare anche il Tonelli che, dopo aver auspicato il capolavoro, stranamente poi non seppe o non volle riconoscerlo, preferendo adottare per alcuni anni un atteggiamento prudente e temporeggiatore. Ma i più capirono che la commedia non lasciava adito a riserve e dilazioni. “Ora, dopo i *Sei personaggi*, “sagacemente nota il Giudice, “era come se Pirandello li avesse presi al guinzaglio tutti... Ormai ai critici non restava che assumere un atteggiamento più umile: dovevano mettersi a capire.” [31]

[31] Giudice, pp. 356-357.

Antonio Illiano

The University of Texas

[Indice Tematiche](#)

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

[ShakespeareItalia](#)