

# Pirandello librettista. Prospettive di ricerca

scritto da Pirandelloweb.com

Di Daniela Gangale

*Pirandello si rivela un precursore e un innovatore anche in questo campo e a buon diritto può essere considerato "librettista"; non solo, infatti, avviò importanti collaborazioni con musicisti della generazione dell'Ottanta ma inserì la musica, con una posizione di privilegio, in numerosi progetti legati al teatro e al cinema.*

[Indice Tematiche](#)



Immagine dal Web.

# Pirandello librettista. Prospettive di ricerca

[Da Academia.edu](http://Da_Academia.edu)

Luigi Pirandello non fu certo un librettista alla Piave e nemmeno alla Giacosa. Non lo fu al punto che, se ci atteniamo al significato classico di questa parola, forse non può essere nemmeno definito un vero librettista, perché non scrisse mai versi che nascessero esclusivamente per essere musicati. [1]

[1] Costituisce una parziale eccezione a questa affermazione il testo de *La favola del figlio cambiato*, scritto nel 1932 per essere musicato da Gian Francesco Malipiero, di cui accenneremo più avanti.

Se invece ci soffermiamo sul fatto che nel Novecento il rapporto compositore/librettista cambia profondamente, diventando una relazione libera in cui gli artisti lavorano in piena autonomia, Pirandello si rivela un precursore e un innovatore anche in questo campo e a buon diritto può essere considerato “librettista”; non solo, infatti, avviò importanti collaborazioni con musicisti della generazione dell’Ottanta ma inserì la musica, con una posizione di privilegio, in numerosi progetti legati al teatro e al cinema.

Il presente intervento si sofferma su alcuni progetti musicali a cui Pirandello lavorò tra la fine degli anni Dieci e l’inizio degli anni Trenta del Novecento, che rivelano quanto l’interesse verso la musica fosse presente con continuità nel lavoro tanto del Pirandello autore quanto del Pirandello organizzatore culturale. Da questi elementi, qui soltanto accennati e che verranno sviluppati in un successivo lavoro, emerge chiaramente che l’interesse per la musica in Pirandello, come d’altra parte in molti scrittori della sua epoca, non fu sporadico e marginale ma continuo e puntuale, nonostante quelle testimonianze che sembrano raccontarci invece un Pirandello schivo e quasi refrattario o imbarazzato

nella collaborazione con musicisti.

Solitamente si considera *La Salamandra*, sogno mimico di Luigi Pirandello con musiche di Massimo Bontempelli, una composizione del 1928, data della prima rappresentazione in Italia. [2]

[2] *La Salamandra* fu rappresentata il 7 marzo 1928 a Torino e il 21 marzo successivo a Milano, per il Teatro della Pantomima futurista di Enrico Prampolini, con direttore d'orchestra Franco Casavola.

In realtà si tratta di un lavoro non solo annunciato già nel 1925 ai tempi del romano Teatro d'Arte con il titolo di *Camaleonte* (poi non eseguito) ma in realtà di molto precedente, come dimostra un biglietto che fa parte dell'Archivio Bontempelli custodito presso il Getty Research Institute di Santa Monica in California, [3] scritto proprio per la rappresentazione del 1928.

[3] The Getty Research Institute, Research Library, Special Collections and Visual Resources, Massimo Bontempelli Papers, Box 33, Folder 7.

In questo biglietto in francese, dattiloscritto con aggiunte manoscritte, Bontempelli dà via libera a Franco Casavola per riorchestrare il testo e dichiara esplicitamente di averne composto le musiche nel 1919, ben dieci anni prima, trovandole ora carenti. Nel 1919 Bontempelli e Pirandello si conoscevano già molto bene; [4] in quell'anno Bontempelli si cimenta anche in altre produzioni musicali, come le musiche di scena per la sua pièce teatrale *Siepe a nordovest*, e alcune composizioni da camera e orchestrali, dando libero sfogo alla sua creatività musicale, per varie ragioni repressa fino a quel momento. [5]

[4] La loro amicizia risale infatti al 1908, come testimoniano alcune lettere conservate presso l'Archivio Bontempelli già citato.

[5] Per la storia del rapporto con la musica cfr. Massimo

Bontempelli, *Della musica e dello scrivere musica*, in Id., *Passione incompiuta*, Mondadori, Milano 1958, pp. 81-86.

Probabilmente quindi *Salamandra* fu un gioco, un esperimento portato avanti sulla scia delle suggestioni che animavano la scena culturale del momento, di cui certamente i due amici discutevano, ripreso poi a tempo debito per una effettiva performance.

Quali sono le suggestioni che confluiscono in *Salamandra*? Di certo quelle contenute nei manifesti e nelle pièce teatrali futuriste che si susseguono a ritmo incalzante a partire dal 1911, in cui l'utilizzo di suoni/rumori e della musica sono elementi fondanti. Il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* del 1911 e il *Manifesto del Teatro di Varietà* del 1913 davano le direttrici per una riforma del teatro i cui valori principali dovevano essere sinteticità e ironia. Tutti elementi, questi, su cui Pirandello stesso aveva avviato un'autonoma riflessione, se solo poniamo mente al fatto che *L'Umorismo* è del 1908. Il Teatro sintetico di Marinetti, Corra e Settimelli del 1915, fatto di atti-attimi che ironizzavano sui drammi ottocenteschi in cinque atti (e *Salamandra* ha cinque tempi brevissimi, più addirittura un Prologo e un Epilogo) continua col Teatro della Sorpresa di Cangiullo e Marinetti del 1922 e poi con le esperienze di Enrico Prampolini nel Teatro della Pantomima futurista, fondato a Parigi nel 1927 con Maria Ricotti, eccezionale danzatrice futurista, una delle poche donne del movimento.

Nel 1924 Pirandello collabora con il compositore Alfredo Casella, personaggio chiave della scena musicale e culturale italiana della prima metà del Novecento, per la commedia coreografica in un atto *La Giara*, tratta dall'omonima novella del 1909, già trasformata in testo per il teatro nel 1916, per l'attore Angelo Musco. Alla fine del 1923 Rolf de Maré, fondatore dei Ballets Suedois, una sorta di antagonisti dei più celebri e longevi Ballets Russes, cercava a Parigi gli autori adatti alla creazione di un balletto italiano, tema che

non era mai stato affrontato dai Ballets Russes. Si rivolse quindi, tramite Eric Satie, ad Alfredo Casella, che su suggerimento di Mario Labroca, propose *La Giara*. De Maré ne fu entusiasta e contattò direttamente Pirandello, di cui conosceva le opere, per averne una versione coreografica. Casella e Pirandello stesero il canovaccio insieme al ballerino Jean Börlin, co-direttore dei Balletti svedesi, coinvolgendo Giorgio De Chirico per le scenografie e i costumi e cercando di seguire le direttive di de Maré: ottenere un balletto folkloristico, di forte impronta italiana. Casella si servì di materiale musicale folkloristico siciliano, inserendolo a diversi livelli nella partitura ma, come più avanti avrà a dire Massimo Mila, si tratta di un «folclore inventato» che risente del clima dell'epoca nel gusto per il patrimonio nazionale e popolare ma lo rivisita con lo spirito di un compositore del Novecento, cresciuto a Parigi. Il canovaccio della *Giara* fu il frutto di una breve e intensa collaborazione musicista/librettista/coreografo nel corso di un viaggio in Sicilia, proprio nei luoghi dove la novella era ambientata; [6] dopodichè Casella vi lavorò autonomamente nell'estate del 1924. De Chirico accentuò l'aspetto festoso e solare con scene e costumi dai colori sgargianti e mediterranei. Lo spettacolo andò in scena il 19 novembre del 1924 a Parigi, con buon successo; resterà ancora in cartellone qualche tempo e partirà poi in tournée per gli Stati Uniti.

[6] Questa informazione è riportata da Sergio Sablich nel programma di sala relativo ad una rappresentazione del Maggio Fiorentino del 21 marzo 1999; non ne ho trovato riscontro in altre fonti.

La collaborazione tra Pirandello e Casella per *La Giara*, sia pur limitata nel tempo, lasciò un segno forte in entrambi. Casella, che considerava quel lavoro «una delle mie espressioni meno imperfette e certo il primo dove il carattere nazionale sia riuscito in modo così evidente e incontestabile», [7] decise addirittura di dare lo stesso

titolo alla sua autobiografia e Pirandello, dal canto suo, coinvolse il musicista in una delle imprese per lui più importanti degli anni Venti, il Teatro d'Arte.

[7] A. Casella, *I segreti della Giara*, Sansoni, Firenze 1941, p. 227.

Il 6 ottobre del 1924, circa un mese prima del debutto della *Giara*, veniva infatti firmato a Roma, nello studio del notaio Mencarelli, l'atto costitutivo di una società anonima chiamata "Teatro d'Arte di Roma" a capitale sociale di 55 milioni per una durata di tre anni. I firmatari erano, oltre a Pirandello, Massimo Bontempelli, Pasquale Canterella, Giovanni Cavicchioli, Maria Laetitia Celli, Stefano Landi (il figlio di Pirandello), Lamberto Picasso, Giuseppe Prezzolini, Orio Vergani, Claudio Argentieri, Antonio Beltramelli e Renzo Rendi. All'articolo 1 dello statuto si legge:

È costituita in Roma una Società Anonima sotto la denominazione Teatro d'Arte di Roma, con lo scopo di attuare e svolgere il seguente programma ideato da Luigi Pirandello: 1. gestione di un teatro sociale in Roma; 2. gestione di una propria Compagnia drammatica per rappresentazioni in Italia e all'Estero; 3. associata gestione della 'Corporazione delle Nuove Musiche'.

La Corporazione delle Nuove Musiche era nata nell'estate del 1923, sotto l'egida di Gabriele D'Annunzio, grazie all'energia di Casella e Mario Labroca e alla generosità di una ricca ereditiera americana appassionata di musica, la signora Elizabeth Coolidge. Come si intuisce dal nome, scopo dell'associazione era quello di promuovere l'esecuzione di musica contemporanea e nei cinque anni di attività di certo raggiunse l'obiettivo anche grazie alla collaborazione con il Teatro d'Arte, che destinava una giornata della programmazione settimanale, il giovedì, a opere di teatro musicale contemporaneo. Proprio nel teatro di Pirandello, grazie a Casella, si ebbero la prima romana dell'*Histoire du Soldat* di

Stravinskij (il 28 aprile 1925, alla presenza del compositore) e una ripresa del *Pierrot Lunaire* di Schönberg.

Conclusa l'esperienza del Teatro d'Arte, è ancora una volta verso un progetto musicale che Pirandello muove le proprie energie creative. Per reperire i fondi necessari a fondare una nuova compagnia a nome di Marta Abba, sua musa ispiratrice e ormai attrice pirandelliana per eccellenza, Pirandello pensò, tra il 1928 e il 1929, a un progetto di cinemelografia, [8] di cui resta traccia in alcune lettere alla Abba. In quegli anni era molto viva la polemica intorno al ruolo della musica e del sonoro nel cinematografo; [9] molti critici erano favorevoli a un uso estensivo della musica, alla composizione di musiche specifiche per l'utilizzo cinematografico che potessero amplificare l'effetto di irrealtà delle immagini proiettate sullo schermo, fatto che costituiva nell'opinione di molti il punto di forza della neonata arte.

[8] Vedi G. Bolognese, *Pirandello scopre Beethoven*, in *Pirandello: teatro e musica*, a cura di E. Lauletta, Palumbo, Palermo 1995, pp. 255-63.

[9] Si è occupato di questo interessante tema Sergio Miceli, *Musica per film: storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi, Milano 2009; Id., *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Bulzoni, Roma 2010.

Pirandello propendeva per questa posizione e andava addirittura oltre, sulla scia probabilmente di esperimenti che si andavano facendo in quegli anni negli ambienti delle avanguardie tedesche e francesi, rovesciando i termini della questione: partendo da una musica già scritta si potevano ideare delle immagini fantastiche che ampliassero l'emozione dell'ascolto. Per realizzare questo progetto, Pirandello aveva pensato a una riduzione cinematografica delle nove sinfonie di Beethoven. Nella lettera alla Abba del 6 luglio 1928 Pirandello confessa: «Ho comprato a Roma tanti libri su Beethoven, per quell'idea che Tu sai; e son dietro a leggerli.

Verranno visioni magnifiche, e cose mai viste»; [10] e qualche giorno dopo: «Ho ripreso a leggere sulla vita e sulle nove Sinfonie di Beethoven per la preparazione dei lavori che Tu sai. Mi pare che debbano venire magnificamente. Ma mi manca la suggestione della musica. Bisognerà che trovi il modo di riudire attentamente, una per una, tutte le nove sinfonie: forse con qualche buon disco di grammofono. La lettura di questi libri mi dà intanto lo stato d'animo e il clima spirituale del Musicista nei vari momenti delle sue composizioni». [11] Purtroppo l'idea che Pirandello aveva condiviso con la sola Abba era stata già realizzata da un certo dottor Lempel, che Pirandello incontrò a Berlino, come risulta dalla lettera del 15 marzo 1929; del progetto non si fece più nulla.

[10] L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, Mondadori, Milano 1995, pp. 36-37.

[11] Ivi, p. 42.

In conclusione voglio soltanto accennare alla collaborazione musicale più nota di Pirandello, quella con Gian Francesco Malipiero, iniziata nel 1932 per la messa in musica de *La favola del figlio cambiato*, il testo che viene messo in scena all'inizio dei *Giganti della Montagna*. Pirandello e Malipiero si erano conosciuti nel 1918 nella redazione del quotidiano romano «Il Messaggero», come ricorda Malipiero, ma il primo ad accostare i due dal punto di vista artistico con vero senso profetico era stato il critico Giannotto Bastianelli, che nel 1927 sulle pagine di «Solaria», [12] in un pezzo dedicato a Malipiero, aveva definito l'*Ottava canzone* «Pirandello sulla scena musicale». La vicenda della collaborazione per la *Favola* è ampiamente rievocata dal compositore stesso, [13] che invece poi glissa elegantemente sugli esiti della rappresentazione, avvenuta a Braunschweig in Germania il 13 gennaio del 1934 e qualche mese dopo a Roma, al Teatro Costanzi.

[12] G. Bastianelli, *Gian Francesco Malipiero*, in



«Solaria», II (1927), 2, pp. 50-57.

[13] La nota autobiografica è riportata in M. Bontempelli, *G. Francesco Malipiero*, Bompiani, Milano 1942, pp. 190-193.

La *Favola* venne stroncata e ritirata dalle scene sia in Germania sia in Italia per espresso ordine di Hitler e di Mussolini, che mal tolleravano la ridicolizzazione e l'attacco al potere, implicitamente contenuti nella resa del personaggio del re e della regina. In realtà, a quanto risulta da due brevi articoli senza firma pubblicati su «L'Italia letteraria», [14] in Germania la pièce ebbe un grande successo e ci furono molte recensioni positive.

[14] *Il grande successo a Brunswik del Figlio scambiato di Malipiero*, in «L'Italia letteraria» X (1934), n. 3, 21 gennaio, p. 5; *Il successo della Favola del figlio cambiato in Germania*, ivi n. 10, 11 marzo, p. 2. Quest'ultimo articolo contiene stralci di recensioni da giornali tedeschi.

Questa vicenda segnò profondamente Pirandello, che vide venire a mancare totalmente quel sostegno che aveva cercato e sperato dal regime, al punto da allontanarlo dal lavoro sui *Giganti* rimasti, come è noto, incompiuti; confida infatti con amarezza a Malipiero: «L'offesa gratuita e brutale che c'è stata fatta mi tiene lontano perfino dai *Giganti della Montagna* in cui della *Favola* si parla e si cita qualche verso. Quella ch'è forse la mia opera maggiore di teatro m'è restata lì da allora». [15]

[15] Vedi nota 13.

**Daniela Gangale**

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

[collabora@pirandelloweb.com](mailto:collabora@pirandelloweb.com)

[ShakespeareItalia](#)