

LA NAVE ARGO

18



LEONARDO SCIASCIA

OPERE

VOLUME II

Inquisizioni · Memorie · Saggi

TOMO II

Saggi letterari, storici e civili

A CURA DI PAOLO SQUILLACIOTI



ADELPHI EDIZIONI

Published by arrangement with
The Italian Literary Agency

© 2019 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-3443-8

Anno

2022 2021 2020 2019

Edizione

1 2 3 4 5 6 7

SAGGI LETTERARI, STORICI E CIVILI

PIRANDELLO E IL PIRANDELLISMO
CON LETTERE INEDITE DI PIRANDELLO A TILGHER

I

Nel 1926 Arrigo Cajumi, tracciando una parabola dei primi venticinque anni del secolo, scriveva: «E da due altri scrittori si può prendere congedo, Panzini e Pirandello. Gli ultimi anni, del resto, hanno favorito il distacco, e la loro parabola ascendente è terminata. Essi appartenevano ad una vecchia generazione: fioriti in ritardo, avvizziscono prestissimo. Hanno avuto sul tardi gli onori e i riconoscimenti che meritavano per un'opera quasi interamente compiuta prima della guerra. Pirandello scriveva allora, fra un'indifferenza feroce, delle novelle degne di Verga e di Maupassant; Panzini tracciava le sue pagine più delicate. La farandola postbellica, e l'opera di una critica entusiasta hanno portato in primo piano i due scrittori. Ma il mondo del teatro di Pirandello era già, in fatto e in potenza, nelle sue novelle e nei suoi romanzi, e non ricevette che una trattazione tecnicamente diversa, e del resto magistrale. Venne però il giorno in cui il meccanismo teatrale prese la mano a Pirandello, e le suggestioni di una critica teorizzatrice l'ossessionarono, e la discesa incominciò. Anche per lui si ripete il problema di D'Annunzio, e non crediamo la risposta sia diversa. Egli è un vigoroso e talora eccellente scrittore: la materia del-

l'arte sua è stanca». Sostanzialmente, vedeva bene. Nel 1926 il critico militante poteva davvero prender congedo da Pirandello. La fama dello scrittore, fiorita in ritardo, doveva presto avvizzire; e stanca era la materia dell'arte sua. Ma quando Cajumi scriveva, si era al centro di quel clamoroso decennio che fece di Pirandello un autore alla moda: e non era difficile ad un critico vigile ed acuto come il Cajumi scorgere, negli entusiasmi e negli atteggiamenti stessi che suscitavano la fama dello scrittore, il germe della mortale indifferenza che doveva succedere; quell'indifferenza stessa che circondò Pirandello quando più urgente e continua era la sua forza creatrice. Ci sono momenti in cui molti diseredati spirituali che vivono le avventure dell'intelligenza in un senso tutto balneare e salottiero, credono di essere riusciti a mettere effettivamente piede, e da conquistatori, in qualche marca di confine o addirittura in qualche ricca provincia del pensiero o della poesia. Lo abbiamo visto recentemente con l'esistenzialismo. Pirandello segna, con la sua esteriore fortuna, uno di questi momenti. Avviene come quando, in provincia, i guitti giungono con Shakespeare sul cartellone. *Amleto*, e i guitti lo sanno, garantisce la punta più alta degli incassi. Il medico condotto, il maestro di scuola, l'usciera municipale e il barbiere (peraltro, e sotto tutti gli altri riguardi, persone rispettabilissime) sanno che per una sera avranno l'emozione di scoprirsi « intelligenti ». I monologhi di *Amleto*, come uno stupefacente, apriranno agli occhi di questa brava gente uno splendido continente sconosciuto: « il brivido del pensare » diramerà, delizioso come un solletico, nei corpi opachi; aiuterà la digestione e consegnerà più presto al sonno delle teste stanche di pensare. Naturalmente, Shakespeare non può farci nulla. Né Pirandello poté impedire che « il brivido del pensare » scendesse per le reni di tutti i diseredati spirituali d'Europa e d'America.

L'atteggiamento sociale, di tensione e di frenesia, che colpisce opere come *Amleto* o come quelle di Pirandello, non ha niente da vedere con la vera e sana popolarità. Schiettamente popolari sono le opere di Verdi: e segnano un caso veramente unico. La dichiarazione di Henry

Ford (quello delle automobili) ai giornalisti, che Benedetto Croce riprende nel suo saggio su Pirandello, coglie giusto, ma in parte e superficialmente (e Croce avrebbe dovuto accorgersene). «Io non sono competente in fatto di letteratura; però sono dell'opinione che con lui si possa fare un affare eccellente: i suoi lavori si adattano ad un vasto pubblico: il Pirandello è l'uomo del popolo, almeno io sono di questo avviso: egli non è per gli intellettuali: ragione per cui si è in me radicato il proposito di finanziare una sua *tourné* in America. Voglio dimostrargli che con lui si possono guadagnare dei milioni». Si guadagnano dei milioni anche con Sartre e con Camus: ma ciò non toglie che Camus e Sartre siano scrittori per gli «intelligenti». E poi bisogna distinguere: c'è popolarità e popolarità. C'è la popolarità dei *Due sergenti* e c'è quella di *Amleto*. Esteriormente il fenomeno si presenta indifferenziato: ma se ne scendiamo un po' a fondo, vedremo che il popolo capisce i *Due sergenti*, ma non capisce *Amleto*. Di fronte ad un'opera come *Amleto* «finge di capire». Fingere di capire è delizioso: si va a sentire un'opera, a vederla sulla scena, come quando si prende una droga che ci permetta per ore o per attimi di crederci o di essere quello che non siamo. Questa «drogatura» ha fatto fiorire e marcire una fittizia fama dell'opera pirandelliana. Momento senza dubbio deteriore, che nocque più che giovare all'opera e all'artista; ma da cui non si possono cavare le illazioni crociane, la sillogistica sicurezza per cui, dato il fatto che i gusti della platea non coincidono con quelli degli intelligenti e che Pirandello più incontra il favore di quella che l'approvazione di questi, è legittimo concludere «che gli intelligenti, che non si sono mai persuasi del tutto della solidità della sua arte, manifestano a più riprese la loro poca fiducia nella durezza di questa fortuna». E si intende che il giudizio non tocca della fortuna tutta esteriore e transitoria, ma della fortuna che risiede nella virtù stessa dell'opera, nell'intima forza che le assicura universale sopravvivenza. Nella popolarità di Pirandello, Croce vide insomma la prova più evidente della validità del suo giudizio.

A scanso di equivoci, è bene chiarire che il «fingere di

capire » cui si atteggia una platea, un pubblico, nei riguardi di un'opera, è un movimento generalmente inconscio, che solo approssimativamente definiamo con la parola « fingere ». Man mano che si sale dagli strati sociali bassi a quelli più alti, la finzione si fa meno inconscia: finché si giunge alla stratificazione prima, che è quella del pubblico delle « prime » e dei salotti letterari, dei finanziatori di premi e degli acquirenti di quadri: tra costoro si giunge alla suprema e cosciente ipocrisia nei riguardi dell'arte e di qualunque artista – Pirandello o Eliot, Picasso o Moore. L'ipocrisia inconscia degli strati più bassi si muove invece quando l'artista giunge al teatro o al cinema e quando ci sono in esso delle vibrazioni « filosofiche ». Manzoni nota come la parola « poeta » valga per gli umili del suo romanzo a designare un caposcarico, un cervello balzano. Così è ancora. Ebbene, tutto ciò che toglie al poeta, il popolo lo riserva al filosofo. Un gran senso di reverenza accompagna l'uomo cui questa designazione tocca, che spesso altro non è che un misantropo della specie più comune. La parola « filosofo » ha significato molto vasto; ma un più ristretto e un più proprio significato ha invece la parola « filosofia »: e la si pronuncia, con eguale reverenza, a indicare una concezione pessimistica della vita, o comunque dubitosa e travagliata. Chi gode buona salute ha bisogno di sentire intorno a sé qualche ammalato: ecco il fascino della filosofia. Una volta tanto l'uomo sano, grosso – granitico, direbbe Flaubert – vuol porsi nella condizione del tribolato. Una finzione, un istrionesco gioco di contrari. Prende una sorta di vaccinazione, si immunizza: una febbre leggera transitoria piacevole. E la soddisfazione di aver pensato. Il popolo non conosce poeti, ma filosofi. Della poesia, anche di quella che egli stesso è capace di esprimere, non ha nozione né rispetto.

Così, basta una formula come « essere è apparire » o « conflitto tra la Vita e la Forma » a fare la popolarità di un autore. Per gente più raffinata basta un solo « ismo ». Gli « ismi » hanno tanto intorbidato le acque, alimentato tanta diffidenza, rovinato tanta brava gente: e oggi, al posto di nitide e spaziate costruzioni, abbiamo sotto gli occhi

un paesaggio di orrendi alveari. Il pirandellismo, dunque. Un mondo di poesia viene consunto e calcinato fino al punto da estrarne delle filosofiche ceneri. A queste ceneri il vasto pubblico applaude; e il critico si volta dall'altra parte. Così incenerito, Pirandello diventa «l'uomo del popolo», come dice Ford; lo scrittore per un pubblico grosso – e, come Manfredi, viene a lume spento inumato di fuor dal regno della critica crociana.

C'era, naturalmente, nell'opera pirandelliana il pericolo di una tale filosofica consunzione. Molti gangli di determinate opere, i più congestionati e scoperti, generavano a momenti una silenziosa autocombustione. Si ritrovavano distrutti; e l'insieme, disarticolato e cascante. Pirandello, nei suoi momenti meno felici, fece del pirandellismo. Dalla lirica disperazione ed urgenza che scaturiva dal terrore di sentirsi disintegrato in un feroce gioco di specchi, dal sentimento acutissimo di quella solitudine di siciliano che poi vorrà spiegare nel suo discorso su Verga, lo scrittore ripiega a volte su una linea di riflessione pseudofilosofica, quasi che nel lineare moto lirico insorgessero delle traumatiche annodature. La sua fortuna – giunta tardi, avvizzita presto – va ricercata appunto in questi cedevoli aspetti della sua opera – e in quella critica teorizzatrice che cominciò a discorrere di problemi; a condensare, come oggi si dice, contenuti: a cavare formule. E se questa fortuna avvizzì, come doveva avvizzire, una fortuna meno frenetica, meno entusiastica, ma più solida e definitiva è da venire. Ai critici che teorizzando si esaltarono e a quelli che implacabilmente non consentirono, sfuggì questa essenziale, chiara e persino ovvia verità che dobbiamo al Debenedetti: « Il disastro di chi cerca, ha detto un bello spirito, è che finisce sempre col trovare. Sulla faccia esterna della sua opera, Pirandello mostrava quella che si chiama una "filosofia"; e la critica sotto, a dare una traduzione, una divulgazione letterale di quella "filosofia". Che poi non era se non un'astuzia della Provvidenza: il materiale isolante che permetteva a Pirandello di maneggiare il fuoco bianco del suo nucleo poetico e umano. Mancò insomma la critica vera... ». È semplice come l'uovo di Colombo; ma bisognava pensarci. Evidente-

mente, non ci pensò Benedetto Croce e non ci pensò Adriano Tilgher: i quali, trovandosi a considerare Pirandello da punti di vista opposti, finiscono paradossalmente con il vedere la stessa cosa: un Pirandello filosofo o pseudofilosofo. E bisogna aggiungere che tanto più il Tilgher si affannò a cercare in Pirandello una filosofia, tanto più veniva a confermare il giudizio di Croce sulla pseudofilosofia. Così diversa era la loro concezione estetica che quanto Tilgher ammetteva veniva a rafforzare la negazione dell'altro; e viceversa. Una terza forza, per servirci del gergo politico corrente, nella critica su Pirandello, mancò fino al famoso discorso di Bontempelli, cui seguì l'acuto, impareggiabile saggio del Debenedetti. Singolari e felicissime intuizioni ebbe Antonio Gramsci: ma purtroppo è soltanto ora che i suoi quaderni del carcere e le sue disperse cronache drammatiche entrano nel nostro orizzonte bibliografico. Ma qui non vogliamo tracciare un quadro completo ed esauriente di quella che è stata la critica su Pirandello. Più che un saggio critico, o di critica della critica, noi vogliamo tracciare un saggio sul costume, giungere al centro di quella ossessione di cui dice molto giustamente il Cajumi: « le suggestioni di una critica teorizzatrice l'ossessionarono ». Ora, la critica teorizzatrice è soprattutto rappresentata da Adriano Tilgher: gli altri non hanno fatto altro che rimasticare la formula tilgheriana, riducendo quel che ancora in Tilgher era genialità, impeto di scoperta e pubblica autorità (un'autorità che nessun critico drammatico può più sognare di avere) a qualcosa di povero e di balbettato. La soggezione di Pirandello a Tilgher, e poi i suoi inutili tentativi di ribellione, sono quanto di più curioso si possa immaginare. In Pirandello, Tilgher trovò il suo « caso »: in un autore operante provò come *in corpore vili* la validità delle proprie teorie estetiche; o, per essere esatti, credette di provare. E se Pirandello gli dovette la sua contingente fortuna, bisogna pur dire che ancora gli deve quel grosso equivoco che pesa sulla sua opera.

Silvio D'Amico ci informa sulla prima opinione che Tilgher ebbe di Pirandello. Nella « Concordia » del 12 luglio 1916 Tilgher stroncava *Pensaci, Giacomino!*: « L'arte

del 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...». E c'è da meravigliarsi, se poi fu lo stesso Tilgher a scrivere che in questa commedia «mai la relatività delle costruzioni umane, l'esistenza di un diritto e di una ragione che di fronte al comune diritto e alla comune ragione appaiono, e debbono apparire, assurdo e follia era stata sostenuta con violenza più acerba, più aperta, più lucidamente logica».

Ma qualcosa di simile accadde anche a D'Amico, a Gramsci – e a Renato Serra. E forse dalla suggestione della critica di Serra è nata in molti critici questa «prima impressione» su Pirandello, che in alcuni è rimasta rigida e definitiva, come vedremo. Nel 1913, in una panoramica delle lettere italiane che resta anche oggi in gran parte valida, Renato Serra intruppò Pirandello con Bontempelli, Ojetti, Pastonchi, la Guglielminetti e la Prosperi (!), creando tra loro una confusionaria democrazia ottica: «non c'è pagina che si stacchi dalle altre, né scrittore che spicchi dalla pagina». Certo, se dimentichiamo questa specie di gruppo fotografico che ci dà l'impressione più di una riunione sindacale che di una collocazione critica, il particolare cenno che Serra fa di Pirandello ci apparirà di sicura finezza: «C'è per esempio, un'intenzione di realismo più penetrante nel Pirandello, con una ricerca di particolari umili duri e silenziosamente veri, che dovrebbero far scoppiare i contrasti della pietà e dell'umorismo...». Ma l'errore prospettivo c'era, e gravissimo. Al centro della narrativa 1913 stava il Panzini; che è certo delizioso scrittore, ma che col tempo non crediamo debba far più spicco di un Dossi (il giudizio di Cajumi non fa una grinza). Errore che il Pancrazi, dopo circa un trentennio, ha avallato senza una sia pur lieve esitazione. Nell'inchiesta che tre anni fa la Rai pose tra gli uomini di cultura sui «dieci libri da salvare» in un eventuale conflitto atomico (un po' per celia e un po' per non morir) su undici interrogati soltanto due hanno creduto di dover

salvare qualcosa di Pirandello: e il Pancrazi, che doveva tirare le conclusioni della inchiesta, non si contentò di una già così magra quotazione, e vibrò il colpo di grazia: «E dò molto volentieri due voti a Panzini perché vada un grado sopra a Pirandello...». In questo critico apparentemente così sereno, così aperto e cordiale, c'erano in realtà degli irrigidimenti incredibili, delle testarde esclusioni (di un altro siciliano ci pare non abbia mai scritto: di quel Savarese le cui qualità avrebbero dovuto entrare nella sfera delle sue immediate preferenze).

L'opera di Pirandello era «quasi interamente compiuta prima della guerra», come ben dice il Cajumi: ma è appunto la guerra il fatto che modifica o addirittura rivolge l'atteggiamento della critica. Pirandello viene «scoperto» dopo «un buon quarto di secolo dacché lavorava e pubblicava. Come mai tanto ritardo? Probabilmente, perché egli era arrivato con un buon quarto di secolo d'anticipo» (D'Amico). È la guerra che crea le condizioni effettuali per capire Pirandello; son gli uomini che tornano dalla guerra che spasmodicamente avvertono il dissolversi del loro principio d'identità, la tragica disintegrazione dell'io, il pazzo gioco di specchi intorno alla loro individualità mutila. L'orrore di cui erano stati protagonisti, il sangue la menzogna la bestemmia cui un cieco diritto li aveva votati: tutto ciò affiorava ora alla loro coscienza, nel silenzio della cosiddetta pace. Un incubo, una lucida ossessione. Ti si dà un fucile, un'uniforme, un piastrino col numero; e ti si getta tra il fango, tra il sangue – uccidere ed essere ucciso. I ministri del diritto ti dicono che il diritto splende sulle tue bandiere; i ministri della fede ti dicono che anche la fede vi splende, e benedicono il tuo fucile. E dall'altra parte ci sono uomini, numeri, cui sono state dette le stesse cose. E la carneficina continua, un giorno dopo l'altro, un anno dopo l'altro: finché ti si viene a dire che basta, che il diritto è stato ristabilito, la fede è salva, tutti gli uomini fratelli. Così si ritorna a casa. Ma che cosa è la casa, gli affetti che la compongono, io stesso che vi ritorno? Sono quello di prima, o un altro? E gli altri chi sono?

C'è anche il fatto che la nostra cultura comincia nel

dopoguerra a europeizzarsi, a liberarsi dalle strettoie provinciali, a guardare con occhi, certo ancora non acuti, a quello che accade fuori; ma è soprattutto quel che accade nel cuore dell'uomo a render l'opera di Pirandello patrimonio essenziale. In una Europa da dagherrotipi, comoda, tranquilla, appena venata da qualche brivido sociale, tutta emozionata da scoperte archeologiche e da reali giubilei, Pirandello intravide la feroce e grottesca maschera di un mondo convulso, impazzito. Qualcosa di simile accadeva ad un altro grande spirito: l'americano Edgar Lee Masters. Nessuno ha finora pensato quanto «pirandellismo» (ci si perdoni per una volta questa parola) sia nella *Spoon River Anthology*, quale pirandelliano inferno sia nelle confessioni di quei morti. Masters racconta che fu da una visita di sua madre, che gli raccontava le chiacchiere e i pettegolezzi di Lewistown, che gli venne la spinta decisiva a raccontare la vita «vera» di persone prese nel giro implacabile di un destino. Una illusione, come si vede: ma quel che importa è che la «comédie humaine» di Masters tradisce, nel risultato, la illusione suscitatrice. Vere quelle vite? Ma per chi? Se per loro, morti, non c'è «il mondo della verità», se non c'è possibilità di un incontro e di un dialogo nella «verità»? Guardate quel morto in battaglia: «Io fui il primo frutto della battaglia di Missionary Ridge. / Quando sentii la pallottola entrar mi nel cuore / mi augurai di esser rimasto a casa e finito in prigione / per quel furto dei porci di Curl Trenary, / invece di fuggire e arruolarmi. / Mille volte meglio il penitenziario / che avere addosso questa statua di marmo alata, / e il piedistallo di granito / con le parole "Pro Patria". / Tanto, che vogliono dire?». È, direbbe Pirandello, un pensionato della memoria, un povero insofferente pensionato della memoria nazionale. Ma nella tomba accanto, una donna afferma: no, Knowlt Hoheimer non andò in guerra per quel furto di porci; andò perché si accorse che più non lo amavo. Un eroe; un ladro; un deluso d'amore. Knowlt Hoheimer sembra gridare la verità: ma non è che la «sua» verità; non più forte di quella di Lydia Puckett che gli giace accanto e di quella che gli pesa addosso con la statua di marmo alata. Così è

per tutti i morti che si allineano nel cimitero di Spoon River – e per tutti i vivi. E c'è l'uomo che intese in senso pirandelliano «il dovere del medico» e che la società condannò; e c'è l'ubriacone che si trova ad avere una degna tomba e invita i prudenti a tener conto «delle controcorrenti nel mondo», cioè delle «verità» rivali; e c'è l'uomo che ha una sua «verità» sulla vita, la più vera di tutte, quella che Pirandello fissò in una novella da cui mosse l'interpretazione tilgheriana: *La trappola*. «Alla fine ci siete / ma si sente un passo: / l'orco, la Vita, è entrato / (stava aspettando e ha udito la molla scattare) / per guardarvi mordicchiare il formaggio stupendo, / e fissarvi coi suoi occhi ardenti, / e accigliarsi e ridere, beffarvi e ingiuriarvi, / mentre correte su e giù per la trappola. / Finché la vostra angoscia lo secca».

Ma non è qui luogo per tentare un più minuzioso accostamento. Abbiamo solo voluto dire che la tragica visione pirandelliana andava già generandosi come un presentimento anticipando una realtà che la guerra doveva tragicamente evidenziare nella coscienza di ognuno.¹ Non sembrerà dunque strana l'indifferenza che circondò l'opera pirandelliana prima della guerra; né strano il fatto che molti critici abbian dovuto ritornare sul loro giudizio, modificandolo in parte o totalmente. Incidentalmente, diciamo che c'è ancora un fatto di «simpatia» tra la *Spoon River Anthology* e l'opera di Pirandello; il punto da cui entrambe scaturiscono, l'ispirazione prima: la vita di un paese con le sue atroci maldicenze, i suoi pettegolezzi, la pena di una vita vissuta dentro l'occhio sempre aperto e implacabile degli «altri».

Come Sherwood Anderson intitolò il suo più bel libro *Winesburg, Ohio*, tutta l'opera di Pirandello potremmo intitolare *Girgenti, Sicilia*: e tanto Spoon River quanto Girgenti sono, per il vigore del sentimento e dell'intelligenza che le assunsero nel mondo della poesia, il «nostro» paese – *Our town* (e giocando coi titoli, siamo giunti alla

1. Se inforcassimo gli occhiali di Tilgher, del «pirandellismo» allo stato puro troveremmo in tante altre opere, di scrittori tra loro lontanissimi, nate negli anni intorno alla prima guerra mondiale: e, tra l'altro, nell'opera di Proust. Si veda, per esempio, in *Albertine disparue*.

famosa commedia di Wilder che in Italia, chi sa perché, abbiain conosciuta col titolo di *Piccola città* e che felicemente testimonia di influssi pirandelliani e mastersiani, assimilati da un temperamento artistico raffinatamente composito in cui il fondo più autentico è dato da una serenità spinoziana).

Per circa un quarto di secolo, Pirandello sfuggì dunque alla comprensione della critica. Nel dopoguerra, ecco la scoperta: frenetica entusiastica appassionata. Senza il teatro, forse il nostro scrittore non avrebbe registrato punte così alte e così agitate di successo; ma forse oggi saremmo in grado di scoprirlo veramente, di serenamente rivalutarlo. Croce e i crociani, non mutarono, è vero, il loro parere: e forse l'eccessivo clamore impedì loro una più tranquilla disamina. Era difficile, tra le turbate acque della nostra letteratura, conservare il robusto buon senso di un Cajumi, uomo non legato alla professione di canoni estetici irrigiditi.

Temperamento meno irruento ed esclusivo, Silvio D'Amico era stato più prudente nel suo primo giudizio su Pirandello. Più violento era stato, come abbiamo visto, Tilgher; il quale, quando cominciò a intravedere nell'opera pirandelliana, realizzata in fantasmi d'arte, quell'inquietata filosofia che andava perseguendo, con eguale violenza si lanciò in un'appassionata esaltazione dell'opera.

Ne nacque un caso e un equivoco – degno di essere attentamente seguito. Tilgher aveva della genialità, una lucida forza espositiva, un'acutissima capacità di estrarre sintesi concettuali e formule indubbiamente suggestive da qualsiasi opera gli capitasse tra mano. E genialmente intuì come nell'opera di Pirandello si realizzasse il luogo geometrico di tutta l'inquietudine dell'ora, il dramma dell'uomo d'occidente. Gli bastò riconoscere « uno stato d'animo essenzialmente cerebrale » e cogliere qualche considerazione sulla vita, la morte e la società per fissare una costellazione da far risplendere sul nuovo teatro, per stabilirne con sicurezza la rotta.

Crommelynck e Sarment, e qualche altro che oggi appare dovesse piuttosto far da zavorra che da dioscuro, entrarono nella barca del nuovo teatro. Fu una splendida

navigazione; una bella avventura della critica drammatica (quella specificatamente letteraria non fu di spiriti così avventurosi). Ma per giudicarla tale, occorre un po' guardarla con un metodo, ne conveniamo, inconsueto alla critica letteraria: guardarla cioè come si guardano certi momenti della storia che, nella loro apparente serenità e linearità e perfezione di vita, nascondono gli errori e le storture di domani – e vanno guardati per quel che allora apparivano, e non per quel che impercettibilmente nascondevano e che poi perniciosamente esplose. Così facendo, riconosceremo senz'altro a Tilgher il merito di avere «aperto le finestre», di aver portato nel nostro teatro quell'entusiasmo, quella intelligenza un po' euforica, quell'avvertitissimo senso del nuovo che, dopo una greve parentesi di anni in cui scioccamente si pretese anche per il teatro una produzione autarchica nazionale, abbiamo visto risvegliarsi nel 1945, e fino ad oggi mirabilmente continuare.

Ma la brillante avventura tilgheriana doveva presto concludersi, dopo aver consegnato ai pubblici europei ed americani un Pirandello inchiodato ad una formula – e un Pirandello che faceva del pirandellismo.

II

Adriano Tilgher ebbe del critico un'immagine vaticinante solenne demiurgica. «Il critico, dunque, pone o propone all'artista dei problemi da risolvere. Meglio: si attende dall'artista che li risolva, e, attendendolo, glieli espone. Glieli espone perché la vita li ha posti a lui ed egli crede che debba porli e li abbia posti all'artista degno di questo nome. Quei problemi non sono, dunque, esteriori all'intimità dell'autore come il tema del maestro lo è all'intimità del discepolo. Essi sono posti o imposti dalla vita stessa all'autore e al critico. È la Vita stessa che nell'uno e nell'altro li pone a sé medesima, che nell'uno e nell'altro si atteggia come problema. L'artista non ha certo bisogno di aspettare che il critico glieli formuli, quei problemi, per conoscerli: se è un vero artista, li sperimen-

ta e se li formula da sé. Ciò non esclude che un critico acuto possa illuminare un autore in cerca di se stesso su quello che è il suo vero problema e contribuire a precisargliene i termini, chiarendogli ciò che confuso e inespresso gli si agita dentro, suscitando e sprigionando le energie latenti in lui ... Il critico non è l'uccello di Minerva che spiega le ali a sera quando il lavoro della giornata è finito e la gente è andata a letto: è il gabbiano che vola sulle ali del vento e annuncia la tempesta che sale all'orizzonte». Aggiungeva: «Non si nega il pericolo insito nella critica così compresa: che, cioè, possa cristallizzarsi in formule precise e in base a queste esaltare o stroncare. Ma quali cose umane non sono esposte al pericolo della degenerazione? I critici dei critici vi porranno riparo». La cristallizzazione in formule precise (precise per come apoditticamente vennero annunciate; riguardo all'opera interpretata, invece, piuttosto approssimative) fu proprio quel che gli accadde con Pirandello: e il pericolo fu tutto, come vedremo, dalla parte di Pirandello. E un'altra cosa non pensò Tilgher, enunciando la sua teoria sulla critica: al pericolo che un giorno il critico fosse il politico, che la Vita, invece che parlare con la bocca del critico comunemente inteso, parlasse con quella dell'uomo politico. L'uomo politico, e lo sappiamo bene, può ad un momento costituirsi critico, nel senso più rigoroso e legittimo. In un determinato sistema politico, quando un uomo solo presume di poter dar Forma alla Vita che si agita confusa ed informe, quando un uomo solo ritiene di poter risolvere per tutti il problema che la Vita pone, quale migliore e maggior critico di costui?

Con Pirandello, intanto, Tilgher trovava il suo « caso ». Ecco come, nel 1940, egli fa il punto dei suoi rapporti, rapporti da critico ad autore, con Pirandello: « La formula oggi, a diciotto anni di distanza dalla pubblicazione del mio saggio, è diventata ormai una formuletta, che si ripete da tutti dimenticando, o fingendo di dimenticare, colui che la formulò per primo. A leggere certi critici di Pirandello, verrebbe fatto di credere che quella formula si trovi ad apertura di pagina nelle opere di Pirandello, che basti sfogliarle per darci di naso sopra. Eh no! *Quella for-*

mula non si trova affatto nelle opere di Pirandello anteriori al mio saggio (1922), e ad inventarla in quei termini fui proprio e solo io. Naturalmente non la cavai dal nulla; se l'inventai in quei termini, adattando al mondo di Pirandello la terminologia filosofica di Georg Simmel, fu perché mi parve (come mi pare) che quei termini fossero eccellenti a caratterizzare in modo sintetico e perspicuo il centro del mondo pirandelliano; me ne diedero l'addentellato alcune frasi pirandelliane sparse qua e là (nelle novelle *La trappola*, *La carriola*, *Pena di vivere così* ecc.) ma, insomma, la formula come tale è mia e non è per niente affatto di Pirandello, e mio il merito, o demerito, di avere in essa additato il centro, il perno, l'asse della intuizione pirandelliana della vita. *Quella formula, Pirandello l'adottò e la fece sua*».

Ecco come la teoria tilgheriana della critica incontrò il « caso » tipico. O forse la teoria nacque in Tilgher dall'aver incontrato quel caso? Il fatto è che le premesse teoriche del Tilgher si realizzarono in pieno, e a spese dell'autore. Ma è meglio lasciar parlare ancora Tilgher:

Pirandello era un grandissimo scrittore ed io un modestissimo critico, tuttavia io avevo la pretesa di valere per me e non pel riflesso che della gloria di Pirandello potesse cadere su me. Perciò non intervenni mai per protestare o correggere o rettificare le infinite volte in cui si stampò o si disse o si fece dire a Pirandello che egli non accettava l'interpretazione che io avevo data della sua opera, la rifiutava, la rinnegava. Qui, mi limito a constatare che, qualunque cosa Pirandello pensasse della mia interpretazione, è un fatto che nelle innumerevoli conferenze con cui preludeva alla recita delle sue opere e nelle sue opere stesse successive alla pubblicazione del mio saggio, egli espone la sua intuizione della vita e del mondo *con le stesse precise parole e formule del mio saggio*. Si dica quel che si vuole: è un fatto che senza quel mio saggio Pirandello non sarebbe mai giunto a tanta chiarezza sul suo mondo interiore; è un fatto che senza quel mio saggio, Pirandello non avrebbe mai scritto *Diana e la Tuda*.

Ma dopo questo innocente sfogo permesso alla mia vanità, sono il primo a riconoscere, e l'ho già riconosciuto nella terza edizione dei miei *Studi sul teatro contemporaneo* del 1928 (p. 252) che per Pirandello sarebbe stato molto meglio che quel mio saggio egli non l'avesse mai letto. Non è mai troppo bene per

un autore acquistare coscienza troppo chiara di quello che è il suo mondo interiore. Ora, quel mio saggio fissava in termini così chiari e (almeno a tutt'oggi) così definitivi il mondo pirandelliano, che Pirandello dovè sentirsi come imprigionato dentro, donde le sue proteste di essere un artista e non un filosofo (e chi aveva mai detto altrimenti? io mi ero limitato a dire che per *capire* la sua arte bisognava rendersi conto esatto della sua intuizione della vita e del mondo, della sua *filosofia*) e i suoi tentativi di evasione. Ma più cercava di evadere dalle caselle critiche in cui io lo avevo collocato e più ci si serrava dentro. Duello drammatico cui io assistevo in silenzio e da lontano, astenendomi dal vederlo, dal frequentarlo, dal parlargli, dal parlarne, dallo scrivergli e (dopo il 1928) dallo scriverne. Rispettavo così il giusto orgoglio del grande scrittore senza rinnegare di un punto le mie convinzioni di critico.

In verità la storia non è così lineare come Tilgher la espone; né il « caso » è soltanto letterario. Nel saggio da cui abbiamo tratto le affermazioni essenziali (*Le estetiche di Luigi Pirandello*, nel mensile « Raccolta » del gennaio 1940), Tilgher dice che ancora non riteneva opportuno « narrare la storia veridica e rigorosamente documentata » dei suoi rapporti con Pirandello. C'è quindi qualcosa che tace e che, nonostante il nostro tentativo di metter le mani in quella documentazione che prometteva, non crediamo si riuscirà pienamente ad illuminare.

III

Chi scorre la biografia del Nardelli, vedrà Pirandello come un modesto e timido uomo, alieno da ogni mondanità, riservato e senza ambizioni, spregiante la ricchezza e il successo. È, senz'altro, una immagine falsa. Nell'*Almanacco Bompiani 1938* troverete la riproduzione di un foglietto sul quale Pirandello scrisse una cinquantina di volte la parola « pagliacciate », a macchina; e sullo stesso foglietto il figlio Stefano annotò: « Oggi 9 novembre 1934 mio padre scriveva a macchina su questo foglietto mentre i fotografi e i cinematografisti lo riprendevano in posa (data del conferimento del premio Nobel) ». Nasce nel lettore una immediata considerazione: perché ha

accettato il premio? Mentre i fotografi lo riprendevano «in posa», egli sceglieva un'altra posa battendo sui tasti quella parola, una posa che riteneva più coerente a quel suo mondo espresso in opere d'inchiostro.

È stato detto che di fronte alle tante parole che D'Annunzio disse, sta esemplare il silenzio del Verga. Ora, di questo silenzio verghiano, Pirandello non è proprio l'ideale consegnatario e prolungatore, come comunemente si può credere.

Muore Verga, e D'Annunzio parla ancora (e quello che dice!). E comincia a parlare anche Pirandello. Parla di sé, della sua opera; fornisce o corregge interpretazioni; e, quel che è peggio, entra con un gesto clamoroso, teatrale, da scena madre, nel politico vortice che nel 1924 sommuove e intorbida le acque della storia d'Italia. E continua a parlare: e molte cose dice che mai avremmo voluto sentire da lui; cose di cui le ossa di Vittorio Alfieri certamente fremettero.

Il tempo, questo politico tempo di risentimenti e di odî, potrebbe far apparire stonato o equivoco quel che noi diciamo. Ma se abbiamo interrogato qualche fascicolo di vecchie lettere, se qualche centinaio di ingialliti fogli di giornali è passato sotto i nostri occhi, soltanto una serena intenzione di capire ci ha spinto. Le domande che a Pirandello abbiamo rivolte attraverso queste vecchie carte, non sono, direbbe Sainte-Beuve, «le più estranee alla natura dei suoi scritti».

Il punto in cui cominciamo ad avere delle curiosità sulla vita di Pirandello, è quello che nella biografia del Nardelli vien liquidato in tre righe, pagina 259, capitolo «Tra la metafisica e una villa». «Il fascismo attraversava una tragica ora; un tempo di defezioni e di fuggi fuggi. Fu proprio allora che Pirandello si iscrisse al partito». È bene avvertire, una volta per tutte, che Pirandello ha «parlato» anche col Nardelli, che la biografia di costui è cioè direttamente ispirata dal biografato. Ora, se Pirandello ha voluto contrarre in tre righe un tale momento della sua vita, una ragione ci deve essere. Non fosse per le dichiarazioni rese al Crémieux («On a écrit quelque fois que j'étais un des précurseurs du fascisme. Dans la me-

sure où le fascisme a été le refus de tante doctrine préconçue, la volonté de s'adapter à la réalité, de modifier son action à mesure que cette réalité se modifie, je crois qu'on peut dire que j'en ai été un des précurseurs ... Il faut des Césars et des Octaves pour qu'il puisse exister des Vergiles»: «Le journal», Parigi 1 dic. 1934), diremmo che già allora (1932) Pirandello si preparava a morire «nudo».

«Al ritorno dagli Stati Uniti», – scrive Nardelli – «Luigi trovò la patria in subbuglio». In questo caos Pirandello non ha esitazioni; manda un telegramma a Mussolini e chiede l'iscrizione al P.N.F. Telesio Interlandi, redattore de «L'Impero», corre a intervistarlo (23 settembre 1924): ne cava un buon corsivo, buonissimo per i tempi che corrono. «Chiunque abbia avuto dimestichezza con il grande commediografo sa che egli è, per natura, un antidemocratico, un nemico dichiarato d'ogni ideologia intessuta di *immortali principi* ... Pirandello ha spiegato il suo atto con una sola parola: Matteotti ... atto che aveva sconcertato gli avversari del Fascismo, in ispecial modo quelli che cianciano di una presunta incompatibilità tra Fascismo e Intelligenza». Pirandello ha parole di disprezzo per l'opposizione e i suoi capi, non perdona a Mussolini l'aver dato loro molta importanza, l'averli, in effetti, «creati». Interlandi finisce giocando con la formula «Vita-Forma» per spiegare come «il grande commediografo sia lo spirito più adatto a intendere e amare l'essenza attivistica del Fascismo». Le parole di Pirandello contro l'opposizione, toccarono direttamente Giovanni Amendola, che rispose su «Il Mondo» (25 settembre) con un violento corsivo (non firmò: e, a quanto pare, nella polemica che seguì, il corsivo venne attribuito ad Alberto Cianca): *Un uomo volgare*. Dice, l'Amendola, come Pirandello aspirasse alla nomina a senatore e, non essendo riuscito ad entrare nella senatoriale infornata che proprio in quei giorni si pubblicava, avesse mascherato la sua delusione e mostrato indifferenza e disinteresse tributando fede al fascismo. E non può, Amendola, trattenersi dal vibrare un colpo proibito e, in un certo senso, sbagliato: «E così questo povero autore, che peregrinò vent'anni in cerca

di fama – come uno dei suoi personaggi... in cerca di autore – e che finalmente trovò il suo autore e l'inventore della sua più generosa valutazione non troppo lontano dal bersaglio odierno dei suoi strali *sine ictu...*». Il colpo, ripetiamo, è sbagliato: intendendo nominare Adriano Tilgher, critico drammatico del suo giornale, Amendola commetteva due errori: primo, ritenendo che un autore debba bruciare al suo critico, e sia pure questo critico l'unico che abbia ben compreso la sua opera, un inesauribile incenso di gratitudine, e su tutte le are; secondo, implicitamente offendendo Tilgher attribuendogli una valutazione «generosa». Ma forse intendeva dire, invece che generosa, sbagliata: e Tilgher spiegherà poi che sempre Amendola ha giudicato Pirandello «infinitamente inferiore alla sua fama».

Per la prima volta, dunque, Tilgher viene considerato l'inventore, l'autore della fama di Pirandello; e abbiamo già visto come poi Tilgher si considerò qualcosa di più: addirittura il creatore di Pirandello, del Pirandello che viene dopo la sua interpretazione.

Il corsivo di Amendola suscitava una protesta, promossa da Antonio Beltramelli, Massimo Bontempelli, Alfredo Casella, Silvio D'Amico, Cipriano Efisio Oppo: i quali si ribellarono «alla torva manifestazione di parte» che dall'adesione di Pirandello al fascismo ha tratto occasione per «vilipendere la pura figura morale dell'uomo insigne». La protesta (ingenuità o provocazione?) viene inviata a Tilgher per una firma di adesione: e su «Il Mondo» (28 settembre) Tilgher risponde: «Non l'adesione al fascismo, *sic et simpliciter*, ma l'attacco violento che egli ha sferrato contro l'opposizione e, specificatamente, contro il capo dell'opposizione costituzionale, alle idee del quale "Il Mondo" si ispira, ha attirato a Luigi Pirandello gli attacchi da voi deplorati, e che vanno evidentemente diretti non al Pirandello commediografo puro e semplice, ma al Pirandello uomo politico ... Perciò, mentre qualunque iniziativa diretta ad onorare Luigi Pirandello artista mi ha, e mi avrà sempre, *toto corde* partecipe, sono obbligato ad astenermi dall'aderire alla vostra iniziativa che, nella più favorevole delle ipotesi, non distingue abba-

stanza l'artista Pirandello da Pirandello uomo di parte, e di una parte che non è la mia, e che, anche pei nomi dei proponenti, mi ha tutta l'aria di una manifestazione più politica che artistica. Voi potrete cancellare questa impressione che in me, e non in me solo, ha suscitato la vostra iniziativa associando a Luigi Pirandello, Roberto Bracco e Sem Benelli, che anch'essi videro, e precisamente da giornali di parte fascista, dimenticato l'onore e il rispetto penosamente conseguito il giorno in cui, all'infuori del loro lavoro di artisti e di studiosi, si permisero di manifestare la loro fede politica. E né Bracco né Benelli avevano mai prima violentemente attaccato gli uomini dell'altra parte».

Quello che ci sorprende in questa risposta di Tilgher è l'affermazione che l'attacco di Amendola è stato tutto rivolto all'uomo di parte e non all'artista. Da un uomo così moralmente rigido e preciso ci saremmo aspettata una risposta più franca. Ma forse il fatto è che qualche dubbio sulla propria «generosità» cominciava a insinuarsi nella sua coscienza critica.

Quel gentiluomo inglese che, abbonato al «Times», leggeva ordinatamente il suo giornale col ritardo di qualche anno, sapeva quel che faceva. Lontana, ormai conclusa e dimenticata, la polemica che dalla nota di Amendola si allarga in concentriche onde – dai grandi giornali ai giornali di provincia e poi ai giornali esteri – ci appare oggi, serenamente guardata, ricca di un qualche significato durevole. Ecco il «Corriere d'Italia» di Roma (26 settembre): l'anonimo corsivista non vuol guastarsi con nessuno, si stupisce e dell'adesione di Pirandello al fascismo e dell'attacco del «Mondo» allo scrittore, e conclude: «Adriano Tilgher ha scoperto, in un certo senso, Luigi Pirandello agli italiani e, dicono i maligni, a Pirandello stesso, il quale continuava a ripetersi ancora, di fronte alla creazione del critico: Ma sono io o sono Tilgher?; quando la fanfara fascista lo ha distratto dall'angoscioso problema...». Questa piccola dose di veleno nascosta nella coda, ci dice oggi molto di più di quanto potesse allora dire al lettore del «Corriere d'Italia». Ma non tutti i giornali furono capaci di assumere questo tono garbato

e insieme maligno. I più si lanciarono violentemente nella mischia: D'Amico, Bontempelli, Ojetti, Alvaro: il piccolo caso diventa, nei titoli giornalistici, prima un « carnevalletto » e poi un « affaire ». E il « Sancio Pancia », foglio umoristico romano, commenta: « d'altro non si discute e si discorre, / per ogni dubbio torre, / su chi mai nacque prima: / se Tilgher (uovo) o Pirandello (gallina)... ». Finalmente, il 3 ottobre, Pirandello si fa vivo:¹ dice che, a saperlo, avrebbe sconsigliato agli amici la pubblica protesta, li ringrazia e conclude: « Chi mi conosce sa che non sono un uomo volgare ». Ma ormai gli echi della polemica vanno accendendo i fogli di provincia e « Sicilia eroica » malinconicamente ricorda una dichiarazione di Pirandello a Villaroel, pubblicata dal « Giornale d'Italia »: « Sono apolitico: mi sento soltanto uomo sulla terra. E, come tale, molto semplice e parco; se vuole, potrei aggiungere casto... ».²

Ciò che ha attirato la nostra attenzione su questa polemica è quel suo carattere che vorremmo dire « strabico ». È vero che molto spesso coloro che polemizzano finiscono con l'allontanarsi dal centro d'origine della loro discussione; ma in questo caso lo strabismo polemico è molto più evidente e curioso. Non è l'adesione al fascismo, i consigli da « 3 gennaio » di Pirandello e il conse-

1. Il 24 settembre, Pirandello aveva però inviata a Interlandi una lettera di chiarimento relativamente al suo punto di vista, espresso nell'intervista, sulla soppressione della stampa avversaria (v. *Almanacco Bompiani 1938*).

2. Che la cosiddetta ideologia pirandelliana non avesse niente a che fare con la cosiddetta ideologia fascista, Pirandello stesso certamente riconobbe negli anni che seguirono. Ma fu un uomo troppo debole per rischiare qualcosa contro il regime: scrisse la novella *Qualcuno ride*, che gli fu perdonata, ma sempre, e l'abbiamo visto nelle dichiarazioni a Crémieux del '34, professò fede fascista. La rappresentazione della sua *Favola del figlio cambiato*, musicata da Gian Francesco Malipiero (Roma, Teatro dell'Opera, 24 marzo 1934), con l'aperta ostilità dei fascisti che provocò, fu per Pirandello (e lo ricorda Malipiero) un colpo gravissimo. Ma il più grande atto di protesta contro il fascismo, Pirandello lo fece da morto. « Quell'uomo, nel punto supremo del suo destino terreno, affermò di poter essere libero finalmente nella morte. Fu una cosa che tutti sentirono, anche se non se ne spiegavano il valore profondo di riparazione a ogni possibile errore o debolezza » (Corrado Alvaro, sul « Corriere della sera » del 22 dic. 1946).

guente attacco di Amendola che restano al centro dell'interesse generale, ma il rapporto Pirandello-Tilgher, l'inconsueta forma che per loro, per entrambi, ha assunto il rapporto tra autore e critico. Scherzando, il « Sancio Pancia » ha colto benissimo; e, malignando, benissimo ha colto « Il corriere d'Italia ». In questo senso: che il Pirandello vulgato, quello che avrà la popolarità di cui abbiamo già detto, e il Pirandello secondo, quello delle opere successive al saggio di Tilgher, cominciano già ad apparire creazioni tilgheriane. E abbiamo visto come questa convinzione è già maturata nella coscienza del Tilgher, nelle conclusioni del 1940.

Adriano Tilgher ebbe un carattere duro intransigente bilioso. I suoi amici, che pur l'amarono, ne sanno qualcosa. Egli aveva foggato un Pirandello a sua immagine e somiglianza: perciò l'adesione di Pirandello al fascismo dovette sconvolgerlo. Dichiarò di esser sempre disposto a distinguere l'uomo dall'artista, e di esser sempre pronto ad onorare l'artista. Ma è troppo chiedergli che, negli anni che seguono, egli faccia fede a questa sua dichiarazione del '24. Nel 1927 sulla rivista « Humor » che si pubblicava a Roma, Tilgher teneva una rubrica, anonima, di frecciate letterarie. Ecco nel numero del 1° giugno una nota su *Diana e la Tuda*:

L'ultima tragedia di Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda*, rappresentava la lotta della Forma con la Vita, con sconfitta della Forma (Sirio) presa alla gola dalla Vita (Giuncano) e strangolata. Sappiamo che l'illustre scrittore ha sul telaio altre tragedie:

in una è la Forma che strangola la Vita;

in un'altra Forma e Vita si strangolano a vicenda;

in una terza Forma, Vita e Autore sono strangolati dal pubblico, ecc. ecc.

E qui, poco male: in forma paradossale e umoristica traduce quel che è stato il suo giudizio di critico drammatico. Ma segue un'altra frecciata, meno legittima e più acre:

« E un'altra tragedia ho sul telaio, signore! » ci confidò all'orecchio Luigi Pirandello. « Un'altra tragedia, la più tragica di

tutte, la tragedia delle tragedie! Tragedia originalissima e vera, signore, vera più della stessa verità. Immaginatevi, signore, un uomo avido di vivere, di godere, di amare, e che dalla sorte iniqua è condannato a passare i giorni facendo il professore con uno stipendio di fame. Il suo talento di artista è misconosciuto, le sue novelle o non trovano editore o non trovano lettori, la sua sete di vivere e di godere non ha di che saziarsi, la giovinezza amabile tra cui vive non ha occhio per l'uomo, non vede in lui che il professore pedante e barboglio. Quest'uomo, condannato a una vita miserabile e tapina, si rode dentro, si scava l'anima come una talpa, e giunge a una concezione pessimista degli uomini, a una visione tragica della vita. Egli scrive romanzi e drammi in cui si esprime questo suo nuovo senso della vita, ed essi hanno un successo enorme e grandioso. A lui ormai sulla soglia della vecchiezza, piovono di colpo a diluvio, a grandinate, onori, ricchezza, fama. Le belle donne mostrano finalmente di accorgersi di lui, lo guardano, gli sorridono, gli si offrono. E nell'anima attristata di lui scende finalmente un raggio di luce. La vita gli par bella, amabile, degna di esser vissuta. Egli vorrebbe cantare la gioia, l'amore, la vita. E no, non lo può. Egli è onorato, celebrato e pagato perché faccia il pessimista, l'uccello di malaugurio, e canti l'orrore e la malinconia di vivere. Egli ha così bene cantato la fame e la sete, che tutti si sono commossi, gli han portato da mangiare, e lo hanno impinzato a scoppiare. Ora che ha la pancia gonfia come un tamburo vorrebbe cantare per una volta le delizie del chilo, e no, non può. Sazio deve cantare lo strazio del digiuno. Naturalmente, lo canta contro genio e lo canta male. E allora tutti lo chiamano esagerato, esaurito, limone spremuto. I suoi libri non si vendono più, le sue commedie fanno dei forni. Le belle donne non lo guardano più in faccia e ne dicono corna. Ed egli si vede minacciato di tornare a digiunare perché, sazio, non sa più cantare lo strazio del digiuno. Ditemi, signore, ditemi, conoscete voi una tragedia più tragica di questa, la tragedia dell'uomo che quando è digiuno, digiuna perché è digiuno, e quando è sazio è minacciato di tornare a digiunare perché non sa cantare lo strazio del digiuno? ».

« Scusi, Maestro, l'indiscrezione, ma che, per combinazione, scusi, sa, fosse, questa, una tragedia autobiografica? ».

Qui è Tilgher che ha bisogno di essere compreso e giustificato: perché il colpo è basso, uno di quei colpi che tutte le buone regole danno per proibito. E non si tratta, come il titolo della rivista che lo ospita dovrebbe far pensare, di uno scherzo: è una cosa terribilmente seria, livi-

da. Se nel 1940 Tilgher dice che Pirandello è un grande, grandissimo scrittore, per credergli dovremmo dimenticare questa feroce nota che fa di Pirandello un piccolo, piccolissimo scrittore; oltre che un infimo uomo. Un uomo la cui tragica visione dell'esistenza, la cui opera travagliata e dolorante nasce dalla inattività dello stomaco e di altri più o meno innominabili organi, da tutti i desideri che la vita e la società rifiutano di appagargli, è un povero uomo e un piccolo scrittore. Bisogna, dicevamo, trovare delle giustificazioni per Tilgher, per questo suo irrazionale movimento; e trovarle in quel silenzio che intorno a lui andava chiudendosi, nelle umane e politiche limitazioni che gli si assiepavano intorno: e Pirandello era dall'altra parte, ed aveva anche (si veda nelle lettere riportate in appendice), qualche volta, il cattivo gusto di ricordarglielo, di ricordare a lui, Tilgher, quel che in Italia accadeva, larvamente esprimendogli il desiderio di averlo con sé, dall'altra parte. In queste condizioni, a Tilgher non restò che l'acre piacere di registrare defezioni e viltà, il ridicolo e le storture degli altri. E proprio quando Antonio Gramsci cominciava nel carcere a guardare serenamente nell'opera pirandelliana, Tilgher perdeva la propria serenità, la misura del proprio giudizio.

E Pirandello cominciò a voler dimenticare Tilgher; volle smentirlo o tacerne. Più dello scrittore erano interessati a smentirlo o dimenticarlo gli altri critici. Non era facile: né per loro né per Pirandello. Quando Silvio D'Amico scrive che nel «dissolversi del principio d'identità, in questo variare della personalità umana (e del mondo ch'essa pensa) in una mutevole fantasmagoria d'ombre vane, si scopriva il nucleo ideale dell'arte di Pirandello», non si discosta di un pollice dalla interpretazione di Tilgher: che cosa sono infatti le ombre vane se non vane Forme, se non Vita folgorata e incenerita in Forme? Non importa che D'Amico, come dice, sia giunto a trovare «il bandolo della matassa» un anno prima che Tilgher varasse la sua interpretazione: è Tilgher che – anche per D'Amico – riesce a svolgere tutta la matassa. La tirata centrale del Padre nei *Sei personaggi*, perno dell'interpretazione di D'Amico, entra senza residui nella formula tilgheriana. Il

gioco degli specchi è appunto il gioco delle Forme, l'ossessionante dissolversi in Forme del principio d'identità. Nessuno fu più capace, insomma, di leggere Pirandello senza quei filosofici occhiali che Tilgher lasciò sull'opera, a comporre una simbolica e anticrociana natura morta. A distanza di anni, ne fu tentato persino Giacomo Debenedetti, critico che, ripetiamo, ha scritto su Pirandello pagine tra le più penetranti e persuasive. Muovendo dal discorso di Bontempelli, stupendo e vivo discorso, Debenedetti ad un punto non fa che sostituire al binomio Vita-Forma quello Creatura-Personaggio. «A somiglianza di una celebre definizione che fa dell'universo kantiano una catena di causalità sospesa a un atto di libertà, si potrebbe riassumere l'universo pirandelliano come un diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad una infinita possibilità musicale: all'intatta e appagata musica dell'*uomo solo*». La musicale possibilità della creatura, il musicale e libero fluire della Vita; e il diuturno servaggio della creatura che ha voluto individuarsi personaggio, cioè Forma. Ma bisogna leggere il saggio per vedere quale mirabile articolazione critica, quale vigore e passione assume, quale positivo « antagonismo », l'affiorare della pericolosissima formula. « Chi dicesse che Pirandello fu, e rimane, un grande frainteso, passerebbe per uno stravagante, o per uno scandalista a buon mercato. Eppure avrebbe per sé una grossa percentuale di ragione. Senza dubbio Pirandello ottenne, con l'opera sua, quello che si dice *tutto* ... Ma se apparve un grande, se per lui si poté spendere la parola di *genio*, se egli fu – per dirla con lui – *qualcuno*, non abbastanza si seppe vedere che quella grandezza era di artista, che il *qualcuno* era qualcuno perché poeta. Salvo eccezioni, non lo si inseguì nella profonda, originale zona dell'anima che si concreta nella parola: cioè là dove vanno esplorati i poeti. Pure di rado si diede, come per Pirandello, il caso dello scrittore rivelato e portato all'universale riconoscimento dalla critica. Critica ancella, però: critica, nel miglior senso, complice. La quale, di fronte all'artista di apparentemente difficile accesso, sentì il bisogno di chiarire più che di capire: e con le sue lanterne cieche corse e si r avvolse dietro Piran-

dello per gli speciosi labirinti di Pirandello ... Mancò insomma la critica vera, che è sempre antagonistica: che tenta guardare, come sa e come può, dietro le astuzie della Provvidenza». Nel bilancio della critica su Pirandello pesa perciò un enorme passivo. L'attivo è rappresentato da Bontempelli, Debenedetti, Gramsci e da qualche luminosa nota di Cajumi, Savinio e Alvaro.

IV

Tilgher scoprì, nel pubblicistico senso della parola, Pirandello. E, quel che è peggio, scoprì Pirandello a se stesso. Lo chiuse in una formula lucida e perentoria, lo costrinse a un processo di involuzione, ad una spirale filosofica in cui la fantasia dello scrittore, che veramente fu grande, si consumò. Critico e autore si accorsero troppo tardi di quel che accadeva: la loro «complicità» era giunta ad un punto tale per cui il distacco diventava impossibile: e il pubblico, il grosso pubblico, la cementò, la rese più durevole e, in un certo senso, più penosa e drammatica. La tragedia, se così si può dire, di Pirandello non fu quella che Tilgher crudelmente deride in quella notizia che abbiamo riportata dalla rivista «Humor», la tragedia dell'uomo sazio che deve cantare il digiuno, dell'uomo divenuto ottimista che deve continuare a sembrare pessimista: fu quella dello scrittore ormai inchiodato dalla sua critica e dal suo pubblico ad una immagine di sé, ad un modo e ad una forma (e qui la parola cade nel senso pirandelliano e tilgheriano: cristallizzazione e morte della fluidità e libertà creatrice) di essere, definitivamente. Questa condizione maturò nello scrittore per intima soggezione, per la troppo chiara certezza di vedere nel proprio mondo interiore, o per quella più esteriore e volgare soggezione di perdere il proprio pubblico, di tradirne le esigenze e le aspettative? Forse per le due cose assieme; e più per la seconda che per la prima. Ne abbiamo una prova nelle *Novelle per un anno*, dove Pirandello, libero della immediata preoccupazione del suo pubblico, si svolge con una autonomia, una libertà fantastica e in-

ventiva da farci pensare che il cammino vero dello scrittore bisogna appunto seguirlo nelle novelle. Già prima della guerra la sua opera è compiuta, nel senso che in essa è già nettamente specchiata la personalità dello scrittore, il suo mondo: ma mentre nelle successive opere teatrali vedremo Pirandello involgersi e impigliarsi nel pirandellismo, rifare e un po' parodiare se stesso, nelle novelle scorgeremo invece un inesauribile arricchimento. Le novelle sono la sua segreta riserva, cui attinge a piene mani per il teatro; la segreta copertura aurea di quella circolazione cartacea che è ad un punto il suo teatro. Una scaltrita tecnica teatrale, un innato senso del dialogo, ed ogni novella potenzialmente pronta ad essere trasformata e articolata nell'atto unico o addirittura nei tre atti, rendono praticamente inesausta la sua dedizione al teatro. Ma gli accade quel che in proporzioni più modeste accade al Verga: *Cavalleria rusticana* e *La lupa* preferiremmo Verga non le avesse mai trasportate sulle scene. Con una eccezione grandissima: *Così è (se vi pare)*, che nei tre atti teatrali ha assunto un vigore di fantasia, una felicità di creazione che tra le novelle non rivelava.

Nelle novelle, tra l'altro, è particolarmente notevole lo sforzo che Pirandello tentava per «scrivere bene». Senza dubbio la sua pagina, tutta nell'impeto del «parlato», non è un modello di stile. I suoi autografi non riveleranno certamente nessun travaglio in tal senso. I suoi appunti da taccuino che egli intitolava *Per scrivere bene* non rivelano nessuna arcana alchimia, non scoprono segrete e preziose distillazioni. Vi si trovano registrate frasi come queste: «Son cosacce pur che siano checché tu ne dica»; «Non ha per nulla estimativa»; «Non me la faccio certa, ma insomma...»; «Uno scherzo che passa la parte»; «Sbottonarsi la sottana da fianco». Sono piuttosto appunti per un dialogo da film neorealista. Ma nelle novelle, e specialmente nelle ultime, gli accadde di «scrivere bene»: i suoi mezzi espressivi si affinavano, la sua prosa si faceva più sensibile, più aerea, più «scritta». Uno scrittore come Cecchi dovette seriamente impressionarlo (e lo dimostra l'aver dettato, appunto per le *Corse al trotto* di Cecchi, un giudizio entusiastico ed ammirativo). Tiran-

do ad indovinare, diciamo che sarà possibile trovare più tormentati gli autografi delle sue ultime novelle, a provare il più acuto senso della parola trasfiguratrice che lo scrittore veniva acquistando.

Liberandosi dunque dalle preoccupazioni « filosofiche », dall'angustia della formula, lo scrittore mostrava il suo volto vero, si abbandonava ad un estro creativo rigoglioso e nativo: e ciò lo portava anche a riflettere sul suo mezzo espressivo, lo inclinava alla suggestione della prosa d'arte. Nella prefazione ai suoi *Quarantanove racconti*, Hemingway dice: « Mi piacerebbe vivere tanto da poter scrivere altri tre romanzi e venticinque racconti. Ne so di quelli buoni ». Ebbene, lasciamo stare i romanzi¹ e, soprattutto, le commedie: ma Pirandello avrebbe ancora dovuto vivere tanto da completare la raccolta delle *Novelle per un anno*, trecentosessantacinque, per ogni giorno una. Davvero ne sapeva di buone: e in esse avremmo ritrovata, nel suo fluire più limpido, quella sorgiva e imprevedibile fantasia scorrere fino alla sua foce – che non era quella (vi prego di credere, direbbe il nostro scrittore) segnata nella mappa tilgheriana.

A questo punto, crediamo venuto il momento di citare Gramsci, e di rifarci al suo punto di vista. Bisogna tener conto che egli scrive in carcere, non ha a soccorrerlo che pochi libri e la sua limpida e certa memoria: e in quel silenzio fisico che lo circonda, che porterebbe altri alla

1. Tra i romanzi di Pirandello quello che, a parer nostro, si salva è *Giustino Roncella nato Boggiolo*: romanzo per tanti aspetti mancato, ma in cui Pirandello fu, più che in ogni altro, vicino alla perfezione. Poteva ben essere, e felicemente, il romanzo del chisciottismo letterario, e a momenti il lettore ne ha il presentimento: con quel Sancio pieno di contabile buon senso che è Giustino, che infine ci si attende bruci al fuoco della « letteratura », entri nel puro gioco, dimentichi i conti e la pubblicità; appunto come Sancio nell'avventura eroica. Lasciando da parte *Il turno*, che è piuttosto una novella lunga; *I vecchi e i giovani* (che incredibilmente P. Puliatti e E. Bottino – in *Lineamenti sull'arte di L.P.*, Catania, 1941 – pongono al centro dell'arte pirandelliana), romanzo mancato in pieno, da non paragonarsi alla perfetta, se pur limitata narrazione ciclica de *I viceré* (v. il giudizio di Cesare Pavese, a pag. 58 de *Il mestiere di vivere*); lo stesso *Fu Mattia Pascal* è ben lontano dal raggiungere la vitalità fantastica che ebbe il Pirandello delle novelle migliori: in certe parti appesantito e « filosoficamente » balbettato; in certe altre leggero ed ilare, con movimenti da opera buffa – e sono le parti migliori.

fiacchezza e alla disperazione, egli miracolosamente diviene, idealmente accanto a Benedetto Croce, l'uomo più libero che sia possibile trovare nell'Italia del fascismo. Non diciamo libero nel pensare politico soltanto, ma nella più ampia e sconfinata libertà intellettuale. Ed ecco Pirandello « liberamente » visto: « 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 soggettivistica. 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 folklore?

« 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 soggettivista 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 ».

Pagina di mirabile intuizione. Con fulminea chiarezza Gramsci giunge al centro vivo e palpitante dell'opera pirandelliana: ha capito (e così l'avesse capito Croce!) che i personaggi di Pirandello, fantasticamente trasfigurati, provenivano da una realtà storicamente viva, localizzata nel tempo e nello spazio; erano persone e non loici fantocci. E capisce che più di un Verga, di un De Roberto, di un Capuana stesso, Pirandello entra nel « credo » realistico, al punto da divenire un « dialettale » – un artista cioè che riesce a concepire la vita paesana in termini dialettali (non diremmo, col Gramsci, *folcloristici*: ma nel senso più strenuo della parola, realistici – essendo provata, nella nostra letteratura, l'impotenza degli italiani a fare del realismo se non nei termini della dialettalità), che riesce a scendere « nella cultura popolare di grado infimo ». Dentro tale cultura, l'artista scopre quella vena di carattere dialettico e immanentistico che scorre sotto la cattolica superficie del siciliano. E scopre, per dirla col Janner, quella passione che muove e condiziona e domina tutte le altre passioni: quell'amor proprio che La Rochefoucauld acutamente definì, ma che qui va però intesa in un senso un po' più meschino e istrionesco. Passione che al Verga sfuggì, diciamo al Verga delle realistiche illusioni di scuola. Nello sviluppo logico, necessario delle passioni, di cui dice in una dedicatoria a Salvatore Farina (*L'amante di Gramigna*), Verga non vide questo primo anello della catena. Come ben vide il Lawrence, i personaggi di Verga sono « oggettivi ». Rovesciate l'« oggettività » di Alfio, risalite dalla « catastrofe » (quella catastrofe che Verga si illudeva di sacrificare) allo sviluppo logico delle passioni: e avrete il « soggettivo », tortuoso, sofisticato protagonista del *Berretto a sonagli*. E prendete *Ieli il pastore* di Verga e *La verità* di Pirandello: nel primo racconto, a Ieli già la

gente « beccava la faccia », rivelava direttamente o per grosse allusioni la relazione amorosa tra sua moglie e don Alfonso; e Ieli non capisce, né il suo sangue né la sua ragione sentono il significato di quel che gli cantano; il suo furore divampa improvviso e incontenibile quando davanti ai suoi occhi è l'immagine di quel tradimento. Nel racconto di Pirandello, la catastrofe è già consumata, una piccola e feroce catastrofe rurale, e Tararà si sente in dovere, quasi compreso della retorica solennità del tribunale, di raccontare la verità. Sì, sapeva del tradimento della moglie, se ne era accorto, ma se ne stava buono: di fronte agli altri, egli figurava ignaro. Ma dal momento che qualcuno si era preoccupato di informarlo di quel che gli combinava la moglie, eh no, non poteva più fingere, doveva agire per come una simile circostanza vuole che si agisca.

Verga ha della tragedia il senso che ne avevano i greci antichi: vede le passioni scattare stupendamente, con veramente tragica e fatale irruenza, con un vigore imponderabile; è ancora una questione di grandi gesti, di grandi parole – e il corrusco cielo della fatalità. Pirandello scopre che quei grandi gesti, quelle grandi parole hanno un nascosto meccanismo, e lo smonta. Scopre nel grandioso gesto dell'« onore » la piccola carica di « amor proprio »: e costringe i personaggi a frugarsi dentro, a ragionare, lucidi e spietati, sul meccanismo che li muove. Quel sentimento della propria anima di cui i personaggi di Verga, « oggettivi » come i greci antichi, non sono tanto sciocchi da lasciarsi opprimere (Lawrence), diventa per i personaggi di Pirandello un gioco continuo fisso allucinato. E così Pirandello scopre anche che tra la catastrofe e la causa, tra la passione suscitatrice e il gesto che più o meno sanguinosamente la suggella, c'è una sproporzione ironica; che tra « le ragioni della realtà » e le illusioni eroiche (cioè tragiche) c'è quella sproporzione da cui si genera l'umorismo, che è appunto il sentimento del contrario. Il cammino dei grandi ideali si trascina dietro piccole ombre grottesche. È il rapporto tra causa ed effetto ricreato in termini fantastici, da una fantasia che non ha a condizionarla alcun ideale attivo.