Alessandro d'Amico

DUE «NOTIZIE» DAL SECONDO VOLUME DI «MASCHERE NUDE»

Nota della redazione. Solo alcuni libri, fra decine di convegni e d'altri spettacoli, hanno veramente avvalorato lo scorso anno pirandelliano, cinquantenario della morte. Soprattutto: Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello Capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma (1925-1928)*, Palermo, Sellerio, 1987, ed il primo volume di *Maschere Nude* curato da Alessandro d'Amico, per la «nuova edizione» delle opere di Pirandello diretta da Giovanni Macchia ne «I Meridiani» di Mondadori (1986). Bisogna però ricordare almeno due altre pubblicazioni: la scelta di lettere pubblicata da Elio Providenti (L. Pirandello, *Epistolario familiare giovanile*, «Quaderni della Nuova Antologia», n. XXVI, Firenze, Le Monnier, 1986), che comprende gli anni 1886-98, e Michele Catena, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Palermo, Novecento ed., 1986 (recensito da Ferruccio Masini in «Il Messaggero-Segnalibro», 21/1/87).

Un'ampia analisi delle attività e delle pubblicazioni legate all'anno pirandelliano è stata condotta da Claudio Vicentini alle pp. 16-17 del n. 2, febbraio '87, de «L'Indice». Un altro consuntivo in «Lettera dall'Italia», n. 5, gennaio-marzo 1987, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 24-25.

Sarà utile aggiungere indicazioni relative alla stampa quotidiana e settimanale, i cui contributi sfuggono facilmente (tanto facilmente, che quest'elenco non ha affatto la pretesa di basarsi su un'informazione esauriente). Vanno ricordati, innanzi tutto, un elzeviro ed un vero e proprio saggio pubblicati da Giovanni Macchia sul «Corriere della Sera» del 30/4/86 e del 10/12/86, il primo sul *Fu Mattia Pascal*, il secondo sulla «gloria» umile (fondata sul dubbio e sull'energia del mestiere) del teatro pirandelliano, estraneo alle grandi imprese dei teatri innovatori d'inizio Novecento. Guido Aristarco ha scritto su Pirandello e il cinema in «Il Secolo XIX» (9/1/87). Sullo stesso tema («Il Tempo», 12/12/86) era intervenuto Mario Verdone. Un elzeviro di Gaetano Afeltra («Corriere della Sera», 1/12/86) racconta una visita ai luoghi pirandelliani. Un articolo di Francesco Càllari («la Repubblica», 28/12/86) pubblica alcuni inediti relativi alle vicissitudini dell'opera pirandelliana in Germania negli anni delle leggi razziali e notizie sull'accoglienza della *Favola del Figlio cambiato*. In «la Repubblica» del 5/12/86 un'intervista a Nino Borsellino sul «ritrovamento» del manoscritto del *Fu Mattia Pascal* presso la Houghton Library della Harvard University. A "scovare" il manoscritto è Gustavo Costa, che insegna all'università di Berkeley.

Alcuni periodici hanno dedicato un fascicolo di supplemento a Pirandello. Il più importante, l'unico ad avere un valore culturale non effimero, è quello composto da Leonardo Sciascia: *Pirandello dalla A alla Z*, supplemento al n. 26, 6/7/86, de «L'Espresso». *Pirandello in quattro atti* è il titolo di un supplemento de «Il Sabato», uscito a puntate con i nn. 20-23 (17, 24, 31 maggio e 7 giugno '86), a cura di Riccardo Bonacina, in collaborazione con il Banco di Sicilia, ri-

pubblicato in ed. rilegata. Comprende testi di Gesualdo Bufalino, Giovanni Testori, Italo Alighiero Chiusano, Carlo Bo, interventi di registi ed attori (da Giorgio Strehler a Paolo Stoppa, da Orazio Costa Giovangigli a Giorgio Albertazzi). *Pirandello e il Corriere* è il titolo del supplemento al «Corriere della Sera» del 28/5/86, che accanto a foto ed aneddoti, pubblica una scelta di novelle pirandelliane apparse per la prima volta sul giornale milanese. Introducono il fascicolo una breve premessa di Leonardo Sciascia ed un lungo articolo, ben documentato, di Roberto De Monticelli sul rapporto fra Pirandello e il giornale. Assai meno significativo, nel confronto, l'inserto «la Repubblica-Cultura» del 10/12/86, con articoli di Alfredo Giuliani, Luciano Lucignani, Nello Ajello, Beniamino Placido e un'intervista a Paola Borboni su Pirandello e Marta Abba.

Fra i fatti di costume più sintomatici (anch'essi possono far da termometro) la messa in scena di *Sei personaggi in cerca d'autore* all'Odéon-Théâtre d'Europe, regia di J.P. Vincent, Ugo Tognazzi nella parte del Padre, 15 gennaio '86: un'attrazione mondana che ha avuto vasta eco anche sulla stampa italiana. Un'eco non altrettanto vasta, ma altrettanto acuta, ha avuto la parata di celebrità per un recital pirandelliano organizzato da Maurizio Scaparro al Doolittle Theater di Hollywood, di cui il «Corriere della Sera» riferisce addirittura in prima pagina (18/6/86). Infine: a Torino, Teatro Carignano, metà settembre '86, l'associazione per le ricerche sullo psicodramma, con Zerka Moreno, vedova del celebre fondatore dello psicodramma, ha organizzato una serata a volte bizzarra e a volte imbarazzante, spingendo il nipote dello scrittore a rievocare l'antenato in palcoscenico.

Grave, invece, l'episodio per cui Marta Abba — siglando una cinquantennale amarezza — ha donato le 560 lettere scrittele da Pirandello alla biblioteca dell'Università di Princeton, nel New Jersey. L'edizione e traduzione delle lettere verrà curata da Benito Ortolani, docente di Storia del Teatro alla City University di New York, responsabile per la bibliografia internazionale del teatro e celebre esperto di teatro classico giapponese. Della cerimonia di donazione, avvenuta il 9/11/86 alla Prospect House Princeton University, ha informato tempestivamente Elio Providenti con un articolo (18/11/86) su «Il Mattino» di Napoli. La notizia non ha avuto eco fino a che non è stata diffusa di nuovo dai curatori americani: ne ha parlato, allora, «la Repubblica» del 30/12/86, ed il «Corriere della Sera» del giorno dopo ha dedicato all'avvenimento un'intera pagina, con un articolo per sentito dire di Gaetano Afeltra e la pubblicazione di sei lettere dal carteggio.

Due interviste utili o curiose: una, di Matteo Collura («Corriere della Sera», 6/2/86) con Paola Masino, compagna di Bontempelli, e con Maria Luisa Aguirre d'Amico e Pierluigi Pirandello, nipoti dello scrittore, su ricordi, o piuttosto immagini che possono entrare nell'emblematica pirandelliana; l'altra, molto interessante, a cura di Corrado Augias («Panorama», 21/12/86) con Alessandro d'Amico, specialmente sul modo in cui Pirandello allestiva i suoi spettacoli.

Un testo di Luigi Pirandello sulla genesi esistenziale dell'artista, *Non parlo di me*, pubblicato nel 1933 sul trimestrale «Occidente» e poi non più riedito (neppure nel volume mondadoriano di *Saggi, poesie e scritti vari*, 1960, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti) riempie tre intere pagine del «Corriere della Sera» del 19/1/86

(dove compare come anticipazione di «Belfagor»). È un testo in cui si definisce l'incommensurabilità fra la natura dell'opera d'arte per l'artista e per il critico suo contemporaneo: veicolo di spaesamento per il primo e per l'altro, invece, strumento per la comprensione del "paese".

L'importanza di *Non parlo di me* (ripubblicato anche da Leonardo Sciascia in una brochure preceduta di poco dalle pagine del «Corriere della Sera» e apparsa, con qualche ritardo, come strenna '85 della casa editrice Sellerio di Palermo) deriva, inoltre, dalla sua appartenenza ai testi pirandelliani non autentici o "spuri". È quasi certamente il testo d'una conferenza scritta per Luigi Pirandello dal figlio Stefano, approvata e firmata dal padre, ma non stesa materialmente da lui. Appartiene, insomma, a quel gruppo di scritti a quattro mani di cui fa parte persino la prefazione del 1925 a *Sei personaggi*. A partire dal 1924, per far fronte alle richieste sempre più pressanti che gli venivano da giornali ed editori e per sovvenire alle precarie condizioni economiche del figlio Stefano, anch'egli scrittore, Luigi Pirandello passava a lui alcune incombenze letterarie. Sono gli scritti che Stefano Pirandello, a ragion veduta, collaborando con Manlio Lo Vecchio Musti per il volume citato, non ripubblicò, sapendoli non di mano del padre. In particolare, *Non parlo di me* non fu uno scritto di cui si perdesse la memoria: non fu dimenticato, ma volutamente estromesso dalla raccolta di Lo Vecchio Musti. Così — e questa considerazione coincide con quanto sostiene Andrea Pirandello, figlio di Stefano — più d'una pretesa «riscoperta» di testi apparentemente «dimenticati» è solo, molto più semplicemente, la riproposta filologicamente elusiva d'un Pirandello che in realtà sono due.

Infatti, gli spuri natali, o piuttosto il sangue misto di *Non parlo di me* ne definiscono, al di là delle questioni d'attribuzione, il particolare interesse. L'intervento di Stefano, che scrive per interposta persona, permette di superare certi pudori, certe reticenze personali dell'artista. Il figlio *fa dire* al padre ciò che questi sarebbe forse troppo imbarazzato per scrivere, anche se non lo è abbastanza per non firmare.

Questo rapporto fra padre e figlio (rapporto di scrittura) supera per interesse le secchezze di firma e costituisce un altro degli spigoli vivi ma ancora elusi che si offrono all'indagine pirandelliana.

Ma torniamo ai libri: nella «nuova edizione» de «I Meridiani» i volumi di *Maschere Nude* saranno quattro. Alessandro d'Amico fornisce una cronologia su Pirandello e il teatro; il catalogo delle opere drammatiche, comprendente anche progetti non realizzati o opere perdute (titolo, fonte eventuale, data di composizione e d'edizione, prima rappresentazione, note sull'autografo); l'edizione critica dei testi, preceduti da un'ampia «Notizia»; l'elenco completo delle varianti (una miniera amplissima, che nel primo volume va da p. 685 a p. 1061).

Le «Notizie» premesse ai testi non sono introduzioni, ma veri e propri saggi critici che inseriscono il teatro di Pirandello nel tessuto storico della pratica teatrale. Molti luoghi comuni evaporano; molti nodi critici si dimostrano inconsistenti; emergono interrogativi molto più concreti, difficili e stimolanti di quelli a cui ci avevano in genere abituato i discorsi sul teatro di Pirandello, spesso tanto funzionali alla storiografia afilologica da non poterne fare a meno.

Anticipando due «Notizie» dal secondo volume della nuova edizione di *Maschere Nude*, «Teatro e Storia» non solo rende omaggio ad un'impresa culturale capace di segnare profondamente gli studi teatrali, ma vuole prospettare un problema o una domanda: può darsi che solo ora Pirandello cominci davvero ad entrare nella storiografia teatrale, dopo che a lungo è stato troppo facile parlarne. Così come lo sguardo chiaro di Giovanni Macchia (e le «agudezas» di Leonardo Sciascia) l'hanno immesso negli spazi liberi della grande critica, il lungo lavoro e la profonda esperienza teatrale di d'Amico lo immettono nel disparato ordine dei teatri.

MA NON È UNA COSA SERIA

Nel 1917 la presenza di Pirandello nei teatri italiani si fece consistente. Andarono in scena *Il berretto a sonagli, La giara, Così è (se vi pare)* e *Il piacere dell'onestà*. Quattro nuovi titoli che, aggiunti ai tre già in circolazione dall'anno precedente (*Lumìe di Sicilia, Pensaci, Giacomino!, Liolà*), venivano costituendo un repertorio articolato.

«Il teatro quest'anno mi ha reso bene» [1]. Stimolo non indifferente a proseguire, anche a costo di accantonare per l'ennesima volta il romanzo su Moscarda, una tela di Penelope che s'andava facendo e disfacendo ormai da tanti anni.

Pirandello sembra voler ripercorrere i vari generi teatrali del tempo, adeguandosi alla tradizione (è perfino tornato a inquadrare la pagina drammaturgica nella cornice ottocentesca — atto primo, scena prima... — quando Chiarelli, Antonelli e compagni vi avevano da tempo rinunziato). E continua, nel cavar situazioni e personaggi dalla miniera delle sue novelle, a tener sempre in gran conto gli strumenti disponibili: gli attori. Prima Angelo Musco. Poi Ruggero Ruggeri. Ora è la volta di due attrici.

Nell'agosto 1917 sta dando gli ultimi tocchi al *Piacere dell'onestà* per Ruggeri, ma già pensa a un dramma per Maria Melato e a una commedia per Dina Galli.

Personalità opposte. La Melato, rivelazione di quegli anni, era la

[1] Lettera a Stefano del 25 settembre 1917, in Archivio Stefano Pirandello. - Sette mesi dopo, in una lettera alla sorella Lina e al cognato Calogero De Castro, scriverà: «Il teatro mi rende press'a poco un 20 mila lire l'anno, e più me ne renderà presto; altre 10 e 12 mila mi vengono dalla scuola e dai libri» (lettera datata 1° maggio 1918; proprietà Giuseppina Marsili). Dato che lo stipendio di professore ammontava all'epoca a 6.550 lire annue, è possibile valutare il forte divario tra gli introiti teatrali e quelli editoriali.

giovane antagonista di Emma Gramatica, e come lei guardava al futuro e al «nuovo teatro». Dina Galli, regina della *pochade* e della commedia brillante, guardava al passato e alle graduatorie degli incassi.

Alla Melato — Signora Frola in *Così è (se vi pare)*, che certo non era stata scritta per lei, trentaduenne — Pirandello dedicherà *L'innesto*. Per la Galli scriverà *Ma non è una cosa seria*.

Lo spunto è una situazione teatrale classica: un matrimonio stipulato per burla che si muta in un vero matrimonio [2]. Pirandello stesso, in chiave drammatica, l'aveva appena trattato nel *Piacere dell'onestà*.

La commedia è divisa in tre atti.

Antefatto. Memmo Speranza, giovane aiutante e danaroso, è spesso costretto dalle circostanze a fidanzarsi, ma poi sempre rifugge dal matrimonio che considera la tomba dell'amore. L'ultima volta però, per ritrarsi tempestivamente dalla trappola pronta a scattare, ha dovuto battersi con il fratello della ex fidanzata ed è rimasto gravemente ferito. La convalescenza è durata due mesi.

Atto primo. Soggiorno della Pensione Torretta, una "pensione di famiglia" in una città dell'Italia settentrionale. Qui Memmo era solito consumare i pasti e ora è tornato a festeggiare il proprio risanamento. Durante il pranzo, allietato dalla presenza di due sue amichette, annuncia a clienti e amici di aver trovato il «rimedio» per evitare rischi analoghi a quello appena corso: sposarsi subito e per finta, per non doversi mai sposare sul serio. L'annunzio desta tanto più meraviglia in quanto la "sposa" prescelta è Gasparina, proprietaria della pensione; una donna precocemente sfiorita (ha ventisette anni ma ne dimostra dieci di più) e bersaglio delle continue insinuazioni e volgarità dei clienti («signora» o «signorina»?). E desta scandalo e dolore nel professor Barranco, maturo e timorato di Dio, l'unico cliente pieno di rispetto per Gasparina, della quale è segretamente innamorato. La donna, pur di togliersi dalla vita grama che conduce gestendo la pensione, accetta la proposta di Memmo di divenire sua moglie soltanto di nome.

Tra il primo e il secondo atto passano due mesi. Il matrimonio

[2] La critica del tempo ricordò, per analogia, *La passerelle* (1902) di Francis de Croisset, *M.lle Josette ma femme* (1906) di Gavault e Charvay, *La figurante* (1889) di François de Curel.

è stato celebrato, in Municipio. Gasparina ha lasciato la pensione e s'è allogata in una villetta fuori città, postale a disposizione da Memmo, che però non vi ha mai messo piede. Intanto Memmo è venuto a sapere che la sua ex fidanzata, quella per la quale si è battuto, non lo ha dimenticato. Ha anzi preso le sue difese contro il fratello, è fuggita di casa ed è tuttora ad attenderlo. Si è riacceso il fuoco dell'amore in Memmo, che ha avuto un nuovo scontro (per ora solo verbale) con il fratello di lei.

Atto secondo. Nell'appartamento da scapolo di Memmo Speranza. Sfuriata di Memmo con gli amici, rei di avergli taciuto quanto stava accadendo mentre lui era convalescente e di avergli lasciato commettere la «follia» di quel finto matrimonio. Arrivo inaspettato di Gasparina. Memmo vorrebbe cacciarla via, ma Gasparina supplica d'essere ascoltata: ha saputo tutto anche lei, ed è lì per dirgli che se lui desidera sciogliere il loro assurdo legame una via d'uscita c'è. L'ha trovata il signor Barranco: se Memmo verrà alla villetta gliela esporrà lui stesso. Memmo trasecola: il divorzio non c'è ancora; di quale via d'uscita parla? Vorrebbe saperla subito, ma Gasparina si schermisce. Gliela dirà il signor Barranco, alla villetta.

Tra il secondo e il terzo atto passano tre mesi. Memmo non è andato alla villetta di Gasparina perché non crede al «rimedio» di Barranco; ora poi i furori amorosi per la ex fidanzata — come sempre gli accade — sono passati. Ma adesso è Gasparina, assediata da Barranco che non nasconde più le sue aspirazioni su di lei, a non sopportare la situazione. Ha scritto a Memmo invitandolo formalmente a un incontro a tre, alla villetta.

Atto terzo. Nella villetta rustica di Gasparina. Giunge prima Barranco, che ripete la sua ferma intenzione di far cessare l'indegna farsa del finto matrimonio e spiega i motivi per cui ha tardato a rivelare a Gasparina le proprie intenzioni. Arriva Memmo. Emozione di Gasparina. Sorpresa di Memmo nel vedersela davanti trasformata, rifiorita: una donna di cui non s'era mai avveduto. Ma Gasparina lo respinge; dichiara che, oramai, è lei a volersi sciogliere. In che modo? Lo spiega Barranco: il matrimonio è nullo in quanto non consumato, e Gasparina *può dimostrarlo*. Nuova e più profonda sorpresa di Memmo, che non aveva mai creduto all'illibatezza di Gasparina, e che ora non ha più dubbi: licenza Barranco, e si appresta con gioia a divenire il vero marito di sua moglie.

La commedia risulta — ma solo in parte — dalla contaminazione di elementi presenti in un lungo racconto pubblicato nel 1903, *La signora Speranza*[3], e in un'agile novella uscita nel gennaio 1910 sul «Corriere della Sera» intitolato *Non è una cosa seria*[4].

Dal lungo racconto provengono: a) i tre ambienti: pensione, quartierino di Speranza, villetta fuori città; b) l'abbozzo dei personaggi: Carolina Pentoni detta Pentolona Carolini o Carolinona > Gasparina Torretta detta Gasparotta o Scarparotta, Biagio Speranza > Memmo Speranza[5], Martino Martinelli + Giannantonio Cocco Bertolli > Barranco, Cedolonis > Virgadamo, Trunfo > Grizzoffi, Momo Cariolin > Magnasco, Dario Scossi > Vico Lamanna; c) l'azione del primo atto, analoga a quella narrata nel II capitolo del racconto (che ne comprende sette), dove però il matrimonio serve non solo a Speranza ma anche a Carolina per salvarsi dai pericolosi assalti di Cocco Bertolli; d) il secondo e il terzo atto, che sono un libero sviluppo della pagina finale del racconto, con il presagio d'una metamorfosi del matrimonio da finto in vero.

Scarso rapporto con la commedia hanno invece le poche pagine di *Non è una cosa seria*, tipica novella "filosofica", incentrata su un unico personaggio: un tal Perazzetti, che tutti dicono «pazzo» perché ha il vizio di scoppiare a ridere improvvisamente, senza ragione, in faccia alla gente; a Perazzetti infatti, guardando il prossimo, accade di vederne i comportamenti segreti, di immaginarne le azioni piú intime e nascoste: e scoppia a ridere. Personaggio lontanissimo da Memmo Speranza[6]. Lo stesso matrimonio per non sposare, nella novella, non è altro che un tocco finale per completare il ritratto del protagonista. Quanto a Gasparina, non ha alcun riscontro con la Filomena che Perazzetti sposa, togliendola dalla strada, e che è un rifiuto dell'umanità, senza volto né storia.

[3] Pubblicato nel volume *Beffe della morte e della vita*, seconda serie, non fu mai ristampato dall'autore. Vedi *Novelle per un anno* [«I Meridiani»], II, pp. 1115-1159.

[4] In *Novelle per un anno*, II, pp. 366-372. Una analisi comparata dei due testi narrativi e di quello drammatico (analisi da noi tenuta presente, ma alla quale rimandiamo) è stata condotta da Lone Klem, *Da novelle in commedia. Trasformazioni tematiche e formali del materiale di «Ma non è una cosa seria»*, nel volume miscellaneo *Le novelle di Pirandello*, Agrigento 1980, pp. 65-79.

[5] Originariamente il protagonista della commedia sembra dovesse chiamarsi Cecè (vedi lettera di Martoglio più avanti citata).

[6] Al quale tuttavia trasmette una battuta "filosofica": «Cose serie, a rigore, non ce n'erano per Perazzetti. Tutto sta nell'importanza che si dà alle cose. Una cosa ridicolissima, a darle importanza, può diventare serissima, e viceversa, la cosa più seria, ridicolissima»; cfr. p. 820 della commedia.

Tuttavia *Non è una cosa seria* fornisce alcuni spunti (assenti nella *Signora Speranza*) per l'antefatto della commedia (il duello) e per quanto si dà come accaduto tra primo e secondo atto (sistemazione della "moglie" in una villetta fuori città, rabbia di Memmo d'essersi imbrigliato con le proprie mani).

«Nello svolgimento della commedia sono quindi tessuti insieme i fili di entrambe le novelle. *La signora Speranza* fornisce lo spunto per la parte dell'accadere che osserviamo nel corso dei tre atti, *Non è una cosa seria* per la parte del medesimo accadere che si svolge nel retroscena» (Lone Klem) [7].

L'idea di una commedia per la Galli è già in una lettera del 30 agosto 1917 [8]. Il titolo *Ma non è una cosa seria* compare la prima volta il 6 febbraio 1918 [9]. Tra questi estremi la stesura è probabile sia avvenuta nel dicembre-gennaio, dopo quella dell'*Innesto*, consegnato a Talli il 15 dicembre. I carteggi non permettono di essere più precisi sui tempi di lavorazione della commedia. Aprono invece uno spiraglio sui motivi che indussero i suoi primi destinatari (la compagnia Galli-Guasti-Bracci) a rifiutare il copione.

Riassumiamo l'inglorioso episodio.

Ai primi del marzo 1918 l'autore legge la commedia a Dina Galli e ad Amerigo Guasti, a Roma, presenti il Duca di Poli e Nino Martoglio. Entusiasmo. Guasti trattiene il copione e lo impegna per tutto il giro della compagnia. Poco dopo Pirandello torna da Guasti, nel suo camerino al Valle, per gli ulteriori accordi; qui, confesserà poi, sorsero in lui i primi sospetti [10].

Il 12 aprile, infatti, senza alcun preavviso, si vide restituire il copione con una lettera del Guasti nella quale si diceva: «Ho dovuto

[7] Altra concordanza, recentemente riaffiorata: il paragone che Magnasco instaura, al secondo atto, tra la logica e una pompa a filtro era già in un articolo del 1906, *La fine della speranza*, recuperato alla bibliografia pirandelliana dalla Zappulla Muscarà (*Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta-Roma 1983, pp. 206-210).

[8] Lettera di Virgilio Talli a Pirandello. Archivio Stefano Pirandello.

[9] In una lettera di Lopez a Pirandello. Ivi.

[10] «Ah, il mio occhio come è acuto! Ti ricordi che ultimamente, essendo dal Guasti, ti manifestai l'impressione che avevo avuto, che il vento fosse cangiato e le vele afflosciate? E quei cenni enigmatici della cameriera dietro le spalle del signor Commendatore! Quei segni volevano dire che il signor Commendatore aveva già deciso di non dar più la mia commedia!». Lettera a Martoglio del 13 aprile 1918; *Pirandello-Martoglio. Carteggio Inedito*, a cura di Sarah Zappulla, Milano 1980, p. 120.

persuadermi che mettere in scena nelle attuali precarie condizioni il lavoro non lo porterebbe a quel successo che merita, mentre esporrebbe la compagnia a rilevare quelle manchevolezze che io cerco in ogni modo di nascondere» [11]. Stupore e irritazione di Pirandello, che si appella a Martoglio: «Tu e il Duca di Poli siete testimonii che la commedia era stata accettata senza alcuna eccezione, poiché il Guasti stesso s'era impegnato a sopperire alle manchevolezze dei suoi attori col lungo studio della commedia e le successive prove. Ho diritto dunque di sapere quale fatto nuovo è sopravvenuto: e la signora Galli e il signor Guasti bisogna che paghino il danno di questo fatto nuovo, se esso, a giudizio sereno e spassionato, non risulterà legittimo» [12].

Pirandello denunciò il caso alla Società degli Autori. Il 17 aprile Lopez, che ne era il Direttore, indirizzò a Guasti una reprimenda, nella quale, dopo aver riassunto i fatti, diceva: «Scusa, ma a un uomo pratico come me, a un uomo pratico come Martoglio e anche a un uomo meno pratico come il Pirandello, questo sa di pretesto. Troppe volte le manchevolezze delle compagnie (che non si vogliono mai confessare, che non si riconoscono mai) servono per nascondere un rifiuto o la mancanza a un impegno preso. È vero che Pirandello scegliendo la compagnia Galli Guasti Bracci per il suo lavoro, le dava prova della sua fiducia e in qualche modo le rendeva onore. Tu che sei un artista certo ne eri convinto e, direi, orgoglioso, e perciò tanto più strano mi parrebbe oggi il fatto che tu rinunziassi a rappresentare un lavoro, così, per capriccio. Ma appunto per questo, mentre non so trovare buona la ragione che tu adduci, non so d'altra parte immaginarne un'altra. Il tuo contegno, perdonami, non sarebbe perfettamente corretto con un principiante, perché tu trattenendo il copione, perché tu assicuravi l'autore della sua imminente rappresentazione, lo hai danneggiato; ma è tanto più grave quando pensi che invece di un principiante ti trovi dinnanzi Luigi Pirandello, il che vuol dire a un uomo che è onore della letteratura italiana. E d'altronde non vale nemmeno

[11] Citiamo dalla lettera di Lopez a Guasti del 17 aprile 1918, vedi oltre. - Sulla compagnia Galli-Guasti-Bracci citiamo un giudizio coevo di Silvio d'Amico: «non ci voleva di meno d'un paese provinciale e cafone, per consentire il nascere e il diffondersi dell'opinione che la dipinge come l'ideale interprete della *pochade* parigina. Guasti è un sano e preciso dicitore toscano [...]: nonché un porgitore sopportabile del mal tradotto gergo parigino, egli non è neppure un buon "brillante" dei soliti. E poi tutti gli altri, non più che bene affiatati; ma senza nessun stile» («L'Idea Nazionale», 24 marzo 1918; ora in *Cronache del Teatro*, I, Bari 1963, p. 77).

[12] 14 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 128.

quello che tu dici in fondo: "Così rimanemmo d'accordo", perché il Pirandello mi scrive sbalordito di quella tua frase, e perché il Martoglio — il quale fu presente al colloquio insieme col Duca di Poli — mi dice che non fu fatta parola sulla minor capacità della compagnia, mentre invece tu ne avevi fatte molte sui singoli attori che avrebbero dovuto sostenere le maggiori parti della commedia. — Capisco che eventualmente alle prove, presente l'autore, potessero risultare delle manchevolezze e che d'accordo rinunziaste alla recita. E allora tu non avresti lasciato il sospetto di volerti esimere da un impegno preso. Io non posso nemmeno nasconderti che la forma che tu hai trovata non è la migliore: tu hai rimandato il copione contemporaneamente alla lettera per mezzo di un segretario, mentre avresti pur potuto andare tu personalmente, o chiamare il Pirandello da te, o anche esporgli per lettera i tuoi dubbi o le tue esitanze, piuttosto che rimandargli il copione quasi ti bruciasse la mano e quasi ci fosse il pericolo che ti rimanesse attaccato dieci minuti di più, dopo che lo avevi tenuto per tanto tempo. Per tutte queste ragioni non posso a meno di dolermi con te. [...] In attesa di una tua lettera saluto cordialmente te e la Dina» [13].

Guasti non tornò sulla sua decisione. Pirandello — che del resto era tutt'altro che propenso a un nuovo accordo — ne ebbe notizia il 22 aprile, da Lopez, e reagì bellicosamente: «Ho tutte le prove che la commedia era accettata; il bollo prefettizio del revisore sul copione, le parti cavate, i testimonii. Mi hanno tolto dalla tasca parecchie migliaja e migliaja di lire. Voglio che paghino; voglio che, se c'è del losco in quest'affare, sia smascherato» [14]. Propositi che poi non mise in atto.

Cercò invece di scoprire il vero motivo del voltafaccia di Guasti. Con Martoglio, che era a Milano, tra il 12 e il 25 aprile, scambia una e anche due lettere al giorno sull'argomento, inseguendo i più vari sospetti.

«Che cosa è sopravvenuto? Ho avanzato, scrivendo al Lopez, alcune ipotesi. Ma non dobbiamo fra noi — io e tu — avanzarne altre? San Secondo ritiene di no, che la ragione è nella lotta che inizia col 1° maggio la Società, e che il rifiuto significa che la Compagnia Gal-

[13] Copia di questa lettera è conservata nell'Archivio Stefano Pirandello.

[14] Lettera a Martoglio, 23 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 156.

li-Guasti non vuole sottoscrivere al patto. Sarà così?» [15].

Il «patto» (come fu correntemente designato) era l'impegno, che tutti i capocomici erano stati invitati a sottoscrivere, di rappresentare, dal 1° maggio 1918, «soltanto lavori tutelati dalla Società Italiana degli Autori». Era stato ideato dal presidente della Società, Marco Praga, come ennesimo tentativo di stroncare la concorrenza del maggior rivale della S.I.A., Adolfo Re Riccardi, detentore del repertorio francese sul quale vivevano le compagnie italiane [16].

Ma «se è vero ciò che tu mi dici» argomentava Pirandello a Martoglio, che da Milano inviava all'amico le voci di corridoio «che cioè gli autori francesi si faranno socii della nostra Società, non vedo la ragione per cui la Compagnia Galli-Guasti non debba aderire al patto, e per conseguenza non voglia più rappresentare la mia commedia. In questo caso [17], la ragione bisognerà cercarla altrove, e forse costà a Milano, e nessuno meglio di te potrà trovarla» [18].

Rinascono i sospetti dell'anno prima, d'una congiura "milanese" contro i "siciliani". Ma per quanto Martoglio scandagli, non viene a capo di nulla. «Escludo che la porcheria parta da qui... cioè dagli autori. Mi consta che, per il momento critico che attraversa la Società, a causa del Patto, riaffermato prima di avere il repertorio straniero (la cosa è certa, ma non di immediata soluzione, in quanto ai francesi occorre una sentenza di condanna contro Re Riccardi, per riscattare i loro lavori, non potendoglieli, per legge, togliere mentre è *sub judice*) la Società stessa ha bisogno di autori fervidi e alacri per turare la bocca a tutti i capocomici che da ogni lato scrivono: che faremo, che ci darete, voi, di buono quando non potremo fare più il repertorio e le novità di Re Riccardi? Praga per primo, e poi Lopez, mi dicono sempre: scrivi, scrivi, fa scrivere... [...] Sperano soprattut-

[15] 13 aprile 1918. Ivi, p. 120.

[16] Nel marzo 1918 Re Riccardi era in carcere, a Regina Coeli, accusato di intelligenza col nemico, in attesa di subire il processo (dal quale uscì pressoché indenne). Praga colse l'occasione per colpire il suo eterno rivale. Donde l'idea del «patto», al quale in quei giorni, spinti anche dal clima patriottico, stavano aderendo via via tutti i capocomici. Mancava all'appello proprio la compagnia di Guasti, il cui repertorio era quasi interamente francese.

[17] Il caso si verificò: la Galli-Guasti aderì al «patto». L'unico a non sottoscriverlo fu Alfredo De Sanctis, che ne lasciò testimonianza nell'ultimo capitolo delle sue memorie (*Caleidoscopio glorioso*, Firenze 1945, pp. 280-297).

[18] 14 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 124.

to in te, me e Niccodemi. Questo è *vero*, *reale*, *tangibile*, quindi è da escludere quello che abbiamo pensato. Dunque?» [19].

Dunque *gli* autori no, ma *un* autore? Per esempio Niccodemi; che nel 1915 ha dato alla Galli *Scampolo* e nell'autunno 1917 *La maestrina*. Non potrebbe esser lui a sentirsi minacciato da un pericoloso concorrente e a volergli sbarrare la strada che conduce alla popolarissima (e redditizia) Dina?

È quanto insinua Martoglio in un ennesimo rapporto sui suoi colloqui milanesi: «Ieri, tanto Niccodemi che Adami, che tornava da Roma, asserirono, me presente, che Dina così così, ma Guasti apertamente, non erano affatto convinti della tua commedia. Figurati io. Saltai su a *gridare* che ero presente alla lettura e a tutti gli scatti di entusiasmo tanto dell'una *che dell'altro* e ancora mi rintronano le orecchie, a lettura finita, dei ringraziamenti di tutti e due per aver pensato a loro, per aver loro procurato l'onore, la felicità, la gioia, etc. Dissi che c'era anche un altro testimonio autorevole: il Duca di Poli, incantato anche lui della bellezza della commedia, e con buone orecchie per udire tutte le frasi entusiaste dei due istrioni etc. etc. etc. Conclusi dicendo che quei poveri diavoli non potevano aver mutato parere da un giorno all'altro *spontaneamente*, ma che avevano dovuto, certo, subire l'influenza e le malignità di qualche autore incapace, non dico di creare ma *di intendere* una commedia di Pirandello, del quale deve avere una paura matta!... E qui silenzio generale, faccia livida di Niccodemi [...] Ora... tu giudica. Io comincio a credere che il serpentello velenoso sia Niccodemi e che abbia influito lui, *lui solo, nell'animo di Guasti*» [20].

Pirandello ci pensa su qualche giorno, e l'ipotesi diventa in lui convinzione. «Credo anch'io fermamente che il voltafaccia del Guasti sia stato determinato da qualche seria minaccia, se non proprio da una esplicita imposizione del Niccodemi. Perché jeri [21], tra l'altro, ho saputo anche questo, che in tutti i circoli intellettuali di Roma, salotti aristocratici, redazioni di giornali, sale d'albergo e di caffé, era già sparsa la voce che presto al Valle ci sarebbe stata una rappresentazione di grande interesse artistico, la rappresentazione d'una commedia

[19] 17 aprile 1918. Ivi, p. 140.

[20] 19 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 143.

[21] Ossia il 18 aprile. Ma già il 13 aprile Pirandello aveva riferito a Lopez questo stesso episodio come avvenuto «l'altro jeri». Frammento di lettera in Archivio Lopez.

d'un illustre scrittore... Me l'ha detto jeri, per caso, alla "Tribuna", Fausto Maria Martini, il quale non sapeva affatto che si trattava della mia commedia. — Ah! — esclamò, — era dunque la tua commedia? — C'è tutta Roma piena di questa novità. Ne parlano tutti... E mi disse che tra l'altro glien'aveva parlato il dirigente del Valle, senza volergli comunicare il nome dell'autore. Come vedi, tutta la macchina della curiosità era stata messa su. Il che dimostra il fervore e l'impegno della Galli e del Guasti per la rappresentazione della mia commedia. Chi, se non loro, infatti, aveva potuto montar questa macchina? — Il Martini è cascato dalle nuvole appena gli ho detto che la commedia, da un giorno all'altro, m'era stata restituita. Crede anche lui che sia opera di Niccodemi, perché — ha detto — non potrebbe spiegarsi altrimenti, dopo il chiasso che hanno fatto per questa tua commedia. E ritiene che il Niccodemi ha dovuto minacciare di togliere *Scampolo* alla Dina. Mi ha promesso, a ogni modo, che indagherà» [22].

Ma su tali fondamenti le insinuazioni contro Niccodemi erano destinate a restare nel limbo delle calunnie. Certo, sappiamo che Niccodemi non aveva condiviso e soprattutto non condividerà certe posizioni che Pirandello verrà assumendo sui rapporti tra autori e capocomici. Anche perché gli apparivano troppo spesso ispirate da Martoglio, che francamente disistimava. Ma un ricatto niccodemiano, almeno nei termini e nelle motivazioni prospettate nel carteggio ora citato, appare insostenibile. Forse aveva ragione Lopez quando disse a Martoglio che, a suo avviso, «il Guasti, al momento decisivo si [era] spaventato di un insuccesso personale, suo, non potendo, *assolutamente*, sostenere la parte di "Cecè Speranza" e non volendola dare ad Almirante rifiutò la commedia» [23].

Parallelamente alla diatriba sul caso Guasti, avanzò la ricerca d'una alternativa alla Galli, per la quale la commedia era stata concepita.

Pirandello pensò subito alla Melato e a Talli (che non si decidevano a varare *L'innesto*) [24] e chiese consiglio a Martoglio [25]. Questi, da

[22] 23 aprile 1918. *Carteggio-Martoglio*, p. 155.

[23] Lettera di Martoglio a Pirandello, 15 aprile 1918. Ivi, p. 130. - Guasti aveva compiuto 46 anni. Luigi Almirante era il nuovo brillante scritturato da Guasti, ma passerà di lì a poco con Gandusio.

[24] Vedi, nel secondo volume di questa edizione, la *Notizia* premessa a *L'innesto*.

[25] 14 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 124.

Milano, riferì il parere di Sabatino Lopez: «*In confidenza*, mi diceva che Talli darà a malincuore l'*Innesto*, perché non lo sente e non lo capisce e questo è un gran male. Lopez pensa che faresti bene a dare a Talli *Ma non è una cosa seria* e ritirargli l'*Innesto* per darlo ad altra compagnia» [26]. Contemporaneamente però Lopez suggeriva di offrire la commedia anche a un'altra attrice: Emma Gramatica.

Pirandello accolse l'idea, trovando la Gramatica «adattissima a sostenere la parte di Gasparotta»; ma non conoscendola di persona pregò Martoglio di farle avere il copione. «Quanto a Talli» aggiungeva «è bene che glielo mandi io; ma [...] sarebbe meglio fare in modo che la richiesta mi venisse dallo stesso Talli. Tu capisci perché. Gliel'avevo offerta e non ha voluto neanche leggerla. Ne aveva ragione, è vero; ma a ogni modo il rifiuto c'è stato [27]. Ora se Sabatino per esempio gli scrivesse di quanto è accaduto col Guasti e gli facesse intendere che io ho naturalmente adesso qualche ritegno a offrirgli di nuovo la commedia libera per tutte le piazze che vorrà, ma che sarei lietissimo di dargliela se egli me la domandasse, mi pare che sarebbe la via migliore e la più dignitosa per me. Che ne dici? Se approvi, suggerisci l'idea a Sabatino e fa che la esegua. In questo caso bisognerebbe aspettare a mandare il copione alla Gramatica per dar tempo al Talli di scegliere le piazze e di mettere per primo in iscena la commedia, o subito a Torino, o costà a Milano all'Olimpia in Giugno. Quanto all'*Innesto* non credo, tutto sommato, che debba togliergliele» [28].

Lopez «eseguì» e il 25 aprile informò Pirandello dell'esito: «Talli mi ha risposto subito e ho ricevuto stamani. Te ne stralcio le frasi che ti riguardano: "Non dubito punto che Guasti abbia manifestato sin-

[26] 15 aprile 1918. Ivi, p. 130.

[27] Il 30 agosto 1917 Talli aveva scritto a Pirandello: «Attendo con ansia quella [la commedia] che ella mi annuncia aver scritto per Maria Melato. — Azzardo dire che vorrei leggere anche la *umoristica* prima che ella si decidesse per la compagnia Galli. — È probabile che alla Sig. Melato si addica quella drammatica, ma insomma... chissà...» (Archivio Stefano Pirandello). Pirandello invece nel dicembre inviò soltanto il dramma per la Melato (*L'innesto*), ai primi del marzo 1918 impegnò la commedia con la Galli-Guasti, e attese il 19 marzo per offrire anche a Talli *Ma non è una cosa seria* ma solo per le piazze scartate da Guasti. Ne ebbe, ovviamente, un rifiuto: «Il Sig. Talli ha ricevuto la sua del 19, ma essendo egli un po' indisposto, incarica me di ringraziarla per la sua gentile offerta della sua nuova commedia *Ma non è cosa seria* dolente di non poterla accettare perché per le piazze per le quali Ella poté ottenere che la commedia non fosse impegnata vi sarebbe soltanto Bologna, e le sarà facile comprendere che non è conveniente avere il nuovo lavoro per *una sola piazza*» (lettera dell'amministratore della compagnia Talli, Milano, 23 marzo 1918: Archivio Stefano Pirandello).

[28] 19 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 148.

cerissima impressione e che alla rinunzia di *Ma non è una cosa seria* sia giunto in seguito a considerazioni che, del resto, non ledono punto la reputazione della compagnia, la quale, com'è noto a tutti, è foggiata per un certo genere di repertorio eccezionale...". "Sarà la mia compagnia formata di artisti, così eccezionalmente diversi, quest'anno, da quelli del Guasti, adatti a recitare una commedia che era stata scritta per Dina e il suo egregio collega? Non posso saper questo se non leggo il lavoro, ti pare? Perciò mandamelo e in due giorni ti darò la risposta che desideri. In caso di accettazione, come mi auguro, bisogna che Pirandello mi lasci il lavoro per Bologna, maggio; Milano, giugno; ripresa a Milano, settembre; Roma, novembre e dicembre; Torino, quaresima 1919". Talli parla anche dell'*Innesto* e dice: "Se andrò a Roma col *Così è*, nuovo, e se darò anche *Ma non è una cosa seria*, non mi sarà possibile dare *tre* commedie nuove dello stesso autore in 45 giorni di permanenza nella capitale". La richiesta di Talli di voler leggere il lavoro mi è parsa ragionevole e d'accordo con Martoglio gliel'ho spedito oggi stesso. Così ho anche scritto che in caso di accettazione, come ci auguriamo, tu gli daresti *Ma non è una cosa seria* per le città richieste. Non appena avrò una risposta da Talli te la comunicherò per lettera o per telegrafo» [29].

Prima ancora di leggere, Talli par sicuro di preferire *Ma non è una cosa seria* a *L'innesto*, che tende a rinviare. E dopo aver letto? Non sappiamo. In maggio Pirandello lo incontrò a Torino, dove s'era recato per la prima di *Racanaca* di Campanozzi messo in scena da Talli e per seguire le prove di *Sua Eccellenza di Falcomarzano* di Martoglio con Ruggeri [30], ma non gliene disse verbo. «Talli è con me pieno di deferenza e di cortesia» [31], la Melato è ansiosa di aver notizie di Rosso di San Secondo («*È innamorata*, parola d'onore! Che occhi, se avessi visto, mentre parlava di lui!») [32], ma nessuno gli parlò più della commedia.

Durante l'estate 1918 si conclusero invece felicemente le trattative con la Compagnia Emma Gramatica.

In un primo momento la Gramatica avrebbe dovuto dividere le

[29] Archivio Stefano Pirandello.

[30] Si trattava di due copioni che Pirandello aveva caldeggiato rispettivamente presso Talli e Ruggeri.

[31] 11 maggio 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 170.

[32] 9 maggio 1918. Ivi, p. 166.

piazze con Gandusio, al quale pure era stata offerta la commedia. Ma poi, l'attore rinunciò, adducendo motivi analoghi a quelli di Guasti: «Ho ricevuto, a suo tempo, la sua nuova commedia dal mio amico e socio prof. Sinimberghi. L'ho letta e l'ho trovata, come supponevo del resto, di fattura squisita, ma — ahimé inadatta alla mia compagnia. La mia prima donna si troverebbe male nei panni della protagonista, ed il mio primo attor giovane [33] è ancora immaturo per una parte così forte, parte che neppur io del resto potrei fare. Esporrei il suo lavoro e i miei attori ad un fiasco; cosa molto seccante! Le sarei quindi infinitamente obbligato se volesse sciogliermi dall'impegno di rappresentare questa commedia magari cambiandola con altra più adatta alla mia compagnia, appena ne avrà l'occasione [sarà *L'uomo, la bestia e la virtù*]. Ed è con grande rincrescimento che le rivolgo questa preghiera, ché la parte di Barranco, da lei magistralmente tratteggiata, mi piace immensamente. La compagnia nuova dell'amico Sinimberghi ha tutti gli elementi per rappresentare degnamente il suo bel lavoro. Scusi la seccatura e mi creda di lei dev. Antonio Gandusio» [34]. Gallieno Sinimberghi era in procinto di lanciare la Compagnia del Teatro Eclettico e sperò di mettere in repertorio *Ma non è una cosa seria* e *L'innesto*, ma Pirandello dopo molte incertezze [35] non pare si sia mai deciso ad affidargli nessuna delle due novità.

Ma non è una cosa seria restò dunque in esclusiva alla Gramatica, che la mise in scena nella stagione 1918-19.

Caso inconsueto, la prima avvenne in una città teatralmente periferica [36], Livorno, il 22 novembre 1918, al Teatro Rossini. Accanto a Emma Gramatica (Gasparina) erano Giuseppe Sterni (Memmo Speranza) e Vasco Creti (Barranco) [37].

Pirandello non andò a Livorno, ma attese la commedia a Firenze, dove si era recato a trascorrere il Natale con la figlia Lietta, ospite

[33] Renzo Ricci. La prima attrice era Tina Pini.

[34] Lettera del 12 settembre 1918, da Torino. Archivio Stefano Pirandello.

[35] Rilevabili dalle insistenti lettere che Sinimberghi scrive a Pirandello tra il 15 settembre e il 7 dicembre; tutte in Archivio Stefano Pirandello.

[36] Lopez, nel preavvisare Pirandello di tale anomalia, aggiungeva: «il che, secondo me, è preferibile e probabilmente, come già ti dissi, così farò io per le mie commedie future». Lettera da Milano, 12 agosto 1918; Archivio Stefano Pirandello.

[37] Cfr. g.e. in «La Gazzetta livornese» del 23 novembre, che nomina inoltre [Francesco] Saracini, [Anna] Bolognesi, [Venturino] Venturi, [Gilda] Marchiò e [Valeria] Creti; esito discreto, con chiamate più frequenti al II atto; una sola replica, il 23 novembre.

di una zia da quando la convivenza in famiglia era divenuta per lei insostenibile a causa delle condizioni della madre. Ma la sera del 7 gennaio 1919, al Teatro Niccolini, presente l'autore, la commedia fu accolta con rispetto da un pubblico deluso [38]. E un esito pressoché identico ebbe a Torino nel giugno [39].

Si risollevò invece un anno dopo al Teatro Valle di Roma: «frequenti applausi a scena aperta, numerose chiamate agl'interpreti e all'autore (che, per altro, non volle mai presentarsi alla ribalta)» (Tilgher). Lodatissima la Gasparina della Gramatica: «senza dubbio questa è una delle sue migliori interpretazioni» (D'Amico). Memmo Speranza era Camillo Pilotto [40]. Il tardivo successo romano fu sancito da undici repliche consecutive, da altre in maggio, e da una ripresa all'Argentina in novembre [41]. A Milano *Ma non è una cosa seria* giunse nel novembre 1921, addirittura dopo *Sei personaggi*: erano passati tre anni dalla prima livornese [42], e dalla commedia il regista Augusto Camerini aveva già tratto un film, prima pellicola cinematografica nata dal teatro di Pirandello [43].

[38] Giudizio negativo di Ferdinando Paolieri sulla «Nazione» dell'8 gennaio 1919 e di Cip. su «Il Giornale Nuovo» del 9 gennaio: la distribuzione era pressoché identica a quella livornese. Una replica il 9 gennaio.

[39] Politeama Chiarella, 23 giugno 1919; recensione anonima sulla «Stampa» del 24 giugno; da notare che la commedia giungeva a Torino dopo altri due drammi di Pirandello accolti tiepidamente: *Il giuoco delle parti* con Ruggeri e *L'innesto* con la Melato. Pochi giorni dopo Gramsci scriverà che a Torino «dove l'industrialismo teatrale opera implacabile come un flagello, la Gramatica è la sola che in questi ultimi anni ha "prodotto" novità, ha suscitato dall'interiore sua vita creature nuove»; ma non recensì *Ma non è una cosa seria*. La recensita invece Gobetti su «L'Ordine Nuovo» del 22 gennaio 1922, in occasione di una ripresa, sempre con la Gramatica (ora in *Scritti di critica teatrale*, Torino 1974, pp. 441-444).

[40] Prima romana: 19 aprile 1920. Distribuzione: Gasparina, Emma Gramatica; Memmo Speranza, Camillo Pilotto; Barranco, Aristide Arista; Virgadamo, Francesco Saracini; Grizzoffi, Alfonso Marcelli; la maestrina Terrasi, Pina Bianchi; Magnasco, Ferruccio Pilotto; Vico Lamanna, Cesare Bettarini; Loletta, Amelia Chellini; Fanny, Alda Merighi. Cronache: T.S., «Il Messaggero», 20 aprile; a.t. [Adriano Tilgher], «Il Tempo», 20 aprile, s. d'a. [Silvio d'Amico], «L'Idea Nazionale», 21 aprile.

[41] In occasione di questa ripresa la commedia fu preceduta dal *Cantico dei Cantici* di Felice Cavallotti.

[42] Teatro Olympia, 25 novembre 1921. Corrado Racca nella parte di Memmo Speranza. Cronache: m.r. [Marco Ramperti], «Il Secolo», 26 novembre; r.s. [Renato Simoni], «Corriere della sera», 27 novembre; emmepì [Marco Praga], «L'Illustrazione Italiana», 4 dicembre.

[43] Film prodotto e distribuito dalla Nova Film. Sceneggiatura di Arnaldo Frateili e Augusto Camerini. Interpreti principali: Fernando Negri-Pouget, Romano Calò, Ignazio Lupi, Giovanni Schettini.

Scarso rilievo ebbe una ripresa nel 1925 ad opera della Compagnia Bertramo-Bonini-Quarra [44].

Nelle stagioni 1926-27 e 1927-28 *Ma non è una cosa seria* figurò nel repertorio della Compagnia del Teatro d'Arte, protagonista Marta Abba [45]. Al 1935 [46] risale la messinscena dovuta alla Compagnia Tòfano-Maltagliati-Cervi, ultima vivente l'autore (che presenziò ad alcune prove) e nella quale Tòfano creò un memorabile Barranco, personaggio da lui poi spesso ripreso. Sempre nel 1935 la commedia fu nuovamente trasposta in cinematografia (questa volta sonora) da Mario Camerini, protagonisti Elisa Cegani e Vittorio De Sica [47].

Nei primi anni seguiti alla morte di Pirandello *Ma non è una cosa seria* fu tra i suoi testi più frequentemente rappresentati. Ricordiamo nel 1937 un'edizione del Carro di Tespi con Daniela Palmer, Filippo Scelzo e Luigi Almirante; nel 1940-41 quella della Compagnia Tòfano-Rissone-De Sica [48]; nel 1944 l'allestimento con Elsa Merlini e Vittorio Gassman (uno dei rarissimi incontri dell'attore con il teatro di Pirandello) [49]; nel 1945 la messinscena di Alessandro Blasetti [50]. Nel 1946 le recite che della commedia offrì la Compagnia Tòfano-Torrieri nella sua tournée in Sudamerica; nel 1949 la ripresa con la Maltagliati, affiancata da Carlo Ninchi e da Nerio Bernardi [51].

A nuova vita la commedia tornò per merito di Luigi Squarzina, che nel 1956-57, avendo a protagonisti Olga Villi, Gabriele Ferzetti

[44] A Roma il 28 agosto 1925. Interpreti principali: Letizia Bonini, Augusto Mastrantoni, Calisto Bertramo.

[45] In totale la Compagnia del Teatro d'Arte dette 35 recite della commedia, delle quali 27 in Italia e 8 in Sudamerica. Prima rappresentazione: Torino 5 giugno 1926; ultima: Genova 21 luglio 1928. Principali piazze toccate, oltre quelle citate: Firenze 22 settembre 1926, Roma 14 marzo 1927, Napoli 11 ottobre, Milano 9 aprile 1928. A Roma, accanto a Marta Abba, Piero Carnabuci era Memmo Speranza e Arnaldo Martelli era Barranco.

[46] A Roma il 15 novembre 1935.

[47] Produzione Colombo Film. Sceneggiatura di Mario Camerini, Ercole Patti e Mario Soldati. Interpreti principali Elisa Cegani, Vittorio De Sica, Antonio Centa, Ugo Ceseri, Umberto Melnati, Elsa De Giorgi, Assia Noris.

[48] A Roma nell'aprile 1941.

[49] A Roma il 29 febbraio 1944.

[50] Roma, Teatro delle Arti, 29 aprile 1945. Singolare distribuzione dovuta anche alla momentanea disoccupazione di molti divi dello schermo: Elisa Cegani (Gasparina), Vittorio De Sica (Memmo), Camillo Pilotto (Barranco), Mario Gallina (Virgadamo), Lauro Gazzolo (Grizzoffi), Dina Sassoli (Maestrina Terrasi), Annibale Bertone (Magnasco), Massimo Girotti (Lamanna), Maria Mercader (Loletta), Valentina Cortese (Fanny).

[51] A Roma il 12 marzo 1949.

e Arnoldo Foà, fornì uno dei primi saggi di Pirandello "in costume", ricostruendo gli ambienti e il clima di certi quartieri "alti" romani (Ludovisi-Sebastiani) all'indomani della prima guerra mondiale [52].

Da ricordare infine le messinscene di Andrea Camilleri (Teatro Stabile di Catania, 3 dicembre 1964; con Ida Carrara, Gianni Agus e Turi Ferro), di Mario Ferrero (1965-66; con Lauretta Masiero, Alberto Lupo e Franco Scandurra) [53], di Lorenzo Grechi (Milano, Teatro dei Filodrammatici, 1973; con Paride Calonghi, Miriam Crotti e Lorenzo Grechi, ripreso nel 1974-75 con Franca Nuti protagonista), di Giuseppe di Martino (Teatro Stabile di Catania, 17 dicembre 1979; con Ida Carrara, Luigi Pistilli e Raffaele Giangrande), di Carlo Di Stefano (Roma, Teatro Ghione, 19 febbraio 1985; con Ileana Ghione, Piero Sammataro e Gianni Musy).

Una curiosità: Gasparina Torretta fu il primo personaggio incarnato dalla debuttante Marta Abba, nel 1923 appena scritturata da Ettore Paladini al Teatro del Popolo [54]; e costituì anche il primo incontro di Paola Borboni con il teatro di Pirandello, nel 1928, quando l'attrice faceva parte della Compagnia Falconi.

IL GIUOCO DELLE PARTI

Pirandello fece il suo ingresso nel mondo del teatro negli anni di guerra, quando la conflittualità sociale e politica si andava estendendo anche in quel settore della produzione artistica: Società degli Autori contro agenzie private, capocomici contro Società degli Autori, attori contro capocomici.

Il neodrammaturgo partecipò a questi conflitti, e altri ne visse in prima persona; prima come alleato di Martoglio nella battaglia dei "siciliani" contro lo strapotere dei "milanesi" (fino a compromettere il suo prestigio nella dubbia poetica d'un teatro «mediterraneo») e poi legandosi alla Società Teatrale Italiana di Paolino Giordani che lo isolerà da ambedue i fronti.

Travagliatissimi furono inoltre in quei primi anni i rapporti dello

[52] A Roma il 20 gennaio 1957.
[53] A Roma il 22 dicembre 1965.
[54] Cfr. «Il dramma», XII, 237, 1° luglio 1936, p. 4.

scrittore con attori e capocomici: dissidio con Praga e Irma Gramatica, continue vertenze con Musco, incomprensioni con Talli, lite con Guasti [55].

Unica, luminosa eccezione: Ruggero Ruggeri. I contatti con Ruggeri sono i soli a svolgersi sotto il segno d'una reciproca stima, alta e senza riserve, mai adombrata da sospetti o risentimenti. Un'amicizia che non supererà mai certe barriere formali (non scesero mai al "tu") ma fors'anche per questo fu duratura [56].

Pirandello aveva guardato subito a Ruggeri quando decise di passare dal teatro dialettale a quello in lingua. *Così è (se vi pare)* fu scritto pensando a lui; ma una commedia di complesso non s'attagliava alla compagnia Ruggeri; e Pirandello ideò subito un dramma a protagonista assoluto, cedendoglielo «senza limiti né di luogo né di tempo»: *Il piacere dell'onestà*.

Trascorse appena tre settimane dalla prima del *Piacere* a Torino (27 novembre 1917) Pirandello già confida all'attore: «Spero d'aver pronto per l'aprile o per il maggio venturo un nuovo lavoro per Lei: ci sto pensando» [57]. Proposito confermato il mese seguente: «Penso sempre, intanto, al nuovo lavoro per Lei; ma voglio, come Le ho detto, che sia degno» (11 gennaio 1918).

In quei giorni era probabilmente già alle prese con il copione per la Galli, *Ma non è una cosa seria*, finito nel febbraio. Nel frattempo la famiglia Pirandello viene sfrattata dall'appartamento che abitava da oltre cinque anni, in via Alessandro Torlonia, e nel marzo si trasferisce al villino Ciangottini, poco distante, in via Pietralata. Con-

[55] I rapporti burrascosi di Pirandello con i suoi interpreti e mettinscena sono un capitolo che si comincia ora a ricostruire e che s'annuncia talmente ampio e intricato da non poter trovare luogo in queste notizie se non per squarci e frammenti. Per ricomporre tale vicenda il *Carteggio Pirandello-Martoglio* è fondamentale, ma non sufficiente. Occorre confrontarlo con la corrispondenza di altri interlocutori. Si vedano, per esempio, i materiali pubblicati e commentati da Guido Lopez: *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez (1889-1929)*, in «Il dramma», n. 267, dicembre 1958; *La Società degli Autori alla svolta del 1919*, in «La Martinella», vol. 38°, fasc. 1-2, gennaio-febbraio 1984; *«Caro Pirandello...». Lettere di Sabatino Lopez e altri inediti di archivio sugli esordi di Pirandello commediografo e sul mondo teatrale 1910-30*, in «Cà de Sass», n. 91, settembre 1985. La nostra impressione è che da questi e altri documenti si configuri un Pirandello, in quegli anni, troppo spesso condizionato nelle sue violente reazioni da interessi più vicini a quelli dell'amico Martoglio che non ai suoi.

[56] Solo nel 1935, a proposito di *Non si sa come*, si aprirà una falla.

[57] Lettera del 18 dicembre 1917. - Questa e le altre lettere a Ruggeri che andremo citando sono pubblicate in «Il dramma», n. 227-228, agosto-settembre 1955, pp. 59-70.

temporaneamente crescono le ansie per Stefano, tuttora prigioniero. Le notizie sono tutt'altro che buone. Le speranze d'un suo ritorno ancora confuse: si attende sempre uno scambio di prigionieri, che non avviene.

Ruggeri — che sta portando ovunque al successo *Il piacere dell'onestà* — invia parole di solidarietà e di conforto. Pirandello risponde (22 marzo) annunciando che ha già steso la trama della nuova commedia: «Potrò dargliela certamente da leggere qua a Roma in settembre, o anche prima, se Lei volesse. La commedia avrà per titolo: *Quando s'è capito il giuoco* e sarà in tre atti».

Una novella con lo stesso titolo era uscita sul «Corriere della sera» del 10 aprile 1913, ma Pirandello non ne fa parola, forse anche perché non era ristampata in nessuna delle sue raccolte (e lo sarà solo nell'ultimo volume delle «Novelle per un anno», *Una giornata*, uscito postumo). Né accenna al soggetto. Preferisce che glielo esponga a voce Martoglio, che sta per raggiungere Ruggeri a Milano e iniziare con lui le prove di *Sua Eccellenza di Falcomarzano* [58].

In maggio, nuovo incontro con Ruggeri a Torino. Motivo ufficiale del viaggio: Pirandello è a Torino per rappresentare un suo amico, l'onorevole Antonino Campanozzi, catanese, di cui Talli si appresta a varare al Teatro Alfieri un dramma, *Racanaca*, che gli era stato raccomandato dallo stesso Pirandello [59]. In realtà ha una serie di compiti da svolgere per sé e per conto di Martoglio e Rosso di San Secondo.

Da Talli aspetta una decisione circa *L'innesto* e *Ma non è una cosa seria*. E intende chiedergli ragione delle scarse repliche accordate a *Marionette, che passione!* Ha poi l'incarico di seguire le prove di *Sua Eccellenza di Falcomarzano*, ascoltare i dubbi di Ruggeri, escogitare e proporre a Martoglio adeguate modifiche. Infine deve prepa-

[58] Commedia che Pirandello aveva inviato e raccomandato a Ruggeri.

[59] Campanozzi si era nascosto dietro lo pseudonimo di Carlo Vallauri, ma inutilmente. Il dramma era una satira politica e della Roma parlamentare; i sentimenti socialisti e antigiolittiani dell'autore fecero presagire una battaglia che non ci fu. Il pubblico torinese, per solidarietà con Giolitti, disertò la prima. I pochi astanti applaudirono, ma non si replicò. Sulla commedia s'accese un diverbio tra Talli e Nino Berrini; Pirandello, che era presente, fu coinvolto nella vertenza cavalleresca che ne nacque, spintovi da Martoglio, uso a queste imprese; ma se ne trasse poi, con la complicità di Rosso di San Secondo. L'episodio è rievocato da Alfredo Barbina in *La mantellina di Santuzza*, Roma 1983, pp. 182-186.

rare il terreno al nuovo dramma che Rosso si appresta a inviare all'attore: *Per fare l'alba* [60].

Pirandello si trattenne circa una settimana a Torino, ma non sappiamo nulla sugli scambi di idee con Ruggeri a proposito di *Quando s'è capito il giuoco*, commedia alla quale l'autore non aveva ancora messo mano.

In giugno si apre la speranza d'un ritorno di Stefano, dopo due anni e mezzo di prigionia [61]. Verso la metà di luglio Italia e Austria effettuano i primi scambi. I treni con i prigionieri italiani giungono a Como, e Pirandello vi si reca nella speranza di potervi accogliere il figlio. L'11 luglio scrive a Martoglio: «Parto questa sera alle 8,50. Non so quanto resterò fuori, a Como, a Milano. Il convoglio arriva domani, 12. Se c'è il mio Stefanuccio, fra pochi giorni saremo qua [a Roma] di ritorno; se non c'è, lo aspetterò lassù, una, due, tre settimane... — [...] A Milano parlerò con Sabatino, con Talli e con Ruggeri. E a Como, se mi toccherà trattenermi a lungo, scriverò *Quando s'è capito il giuoco*» [62].

Il 2 agosto è di ritorno a Roma, senza Stefano, che ha atteso invano per circa venti giorni, ma avendo lavorato alla commedia per Ruggeri, al quale scrive il 4 agosto: «Mi affretto ora a mandarLe il primissimo esemplare delle "Maschere nude" dedicato a Lei. [...] Mi rimetterò da domani alla nuova commedia, che è già bene avanti. Conto di finirla tra pochi giorni e gliela manderò costà a Torino (se farò in tempo) o a Milano. Le ho cambiato il titolo: invece di *Quando s'è capito il giuoco* la chiamerò *Il giuoco delle parti*. Mi sembra più bello e più proprio».

[60] Si vedano le lettere di Pirandello a Martoglio, da Torino, del 9 e 11 maggio 1918; e la lettera a Ruggeri, da Roma, del 28 maggio. Circa *L'innesto* e *Ma non è una cosa seria* rinviamo alle rispettive *Notizie* in questa edizione. *Sua Eccellenza di Falcomarzano* andò in scena il 21 maggio, all'Alfieri di Torino, e non può annoverarsi tra i successi di Martoglio. *Per fare l'alba* non fu rappresentato da Ruggeri.

[61] Pirandello s'era rivolto anche al Papa, per tentare il rimpatrio del figlio. Il 18 aprile la Segreteria di Stato di Sua Santità rispose: «Illustrissimo Signore, il cuore augusto della Santità Sua ha risposto all'appello della S.V. Ill.ma per il suo diletto prigioniero con l'interessamento pietoso che le circostanze del caso e i particolari riguardi dovuti a tanto strazio paterno giustamente meritavano. Per espresso desiderio di Sua Santità una tale domanda di rimpatrio è stata presentata alle Autorità competenti con insistenza speciale e in tale forma quale fu riservata fin qui a casi eccezionali. Prego Iddio che in base ai motivi d'invalidità del prigioniero e alle condizioni dolorose della famiglia sia favorevole e sollecito il risultato. E aggiungendo con tutto il cuore i miei voti personali, colgo volentieri l'opportuna occasione per esprimere alla S.V. i sensi della più distinta e sincera stima. Di V.S. Ill.ma aff.mo per servirla Cardinal Gasparri». Archivio Stefano Pirandello.

[62] *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 171.

Ruggeri rispose a giro di posta, da Torino, il 7 agosto: «Grazie, amico carissimo, per avermi dedicato il libro e grazie per ciò che la dedica esprime. [...] E mi piace che le parole che Lei mi rivolge [la dedica era "All'amico Ruggero Ruggeri, maestro d'ogni composto ardire sulla scena"], e delle quali sono fiero, le abbiano offerto maniera di esprimere un "composto" ammonimento per coloro che da qualche tempo cercano nel teatro il successo soltanto con l'ardire ad ogni costo, con la stravaganza senza ragione d'arte. Grazie ancora, buon amico. Ella sa che la mia stima per Lei è veramente profonda e senza restrizioni: e io non desidero di meglio che provarle, cooperando sotto la sua guida al successo delle sue opere, i miei sentimenti devoti. E così ho gran desiderio di leggere presto *Il giuoco delle parti*» [63].

Ma stavolta Pirandello è meno rapido del solito. Soltanto l'11 settembre annuncia a Ruggeri che il copione è pronto e che conta di portarglielo «prossimamente» a Firenze.

Il soggetto del *Giuoco delle parti* [64] è dei più lineari.

Leone Gala è un marito tradito; ma non dei soliti. Dice di aver «capito il giuoco»: quello della vita e delle sue rapine. Per difendersene s'è fatto «il vuoto dentro», e ora la sua esistenza scorre placida, inattaccabile da sentimenti e passioni. Ha accettato di ridare piena libertà alla moglie, Silia; se n'è andato di casa, cedendo il posto all'amante, l'amico Guido Venanzi. Tutto questo senza venir meno al rispetto delle forme che il ruolo di marito gli impone. Ma una disponibilità così pronta a ogni suo desiderio esaspera Silia, che è sempre più ossessionata dalla assenza-presenza di Leone. Al punto che, quando le si presenta una fortuita occasione — l'involontaria ma gravissima offesa fattale da un gentiluomo — progetta di metterne a repentaglio la vita, trascinandolo in un duello. Leone, come sempre, accetta. Sarà lui, il marito, secondo le regole, a sfidare il gentiluomo, ottimo tiratore; e l'amico Guido gli farà da padrino. Ma al momento fissato per lo scontro Leone rivela di non avere alcuna intenzione di scendere sul terreno: la sua parte di marito l'ha fatta, sfidando; quanto a battersi non tocca a lui ma all'amante. E Guido, costrettovi dalle

[63] Archivio Stefano Pirandello.

[64] Sui frontespizi si leggerà *Il giuoco delle parti in tre atti*, dove «in tre atti» invece del consueto «tre atti» assume valore predicativo e non appositivo. Caso unico nelle «Maschere nude».

ferree leggi cavalleresche oltre che dal «giuoco delle parti», va a battersi, e muore.

Come abbiamo già detto, la trama è tolta di peso dalla novella *Quando s'è capito il giuoco* [65], di cui la commedia è uno sviluppo, attuato con procedimenti paragonabili a quelli adottati nella trasposizione teatrale di *Pensaci, Giacomino!*

Le prime tre scene — presentazione dei personaggi e della situazione — corrispondono alla pagina d'apertura del racconto. Il resto del primo atto drammatizza l'antefatto (irruzione dei signori ubriachi; Silia escogita la vendetta). Il secondo atto sceneggia la parte centrale e maggiore della novella (circa sei pagine) riportandola a unità di luogo (l'appartamento di Leone), mentre il terzo è cavato dall'ultima mezza pagina.

Decisamente mutati sono invece l'ambiente e l'atmosfera, che non è più quella "bassa" di tante novelle pirandelliane, ma quella "alta" tipica del dramma borghese.

Già i nomi dei protagonisti — Leone e Silia Gala — denotano una eleganza, una eccentricità alla quale non pretendevano quelli della novella: Memmo e Cristina Viola [66].

Le «tre stanzette modeste» in cui s'era ridotto a vivere Memmo Viola, accudito da «una vecchia serva a ore» con la quale bisticciava sui conti della spesa, diventano «una strana sala da pranzo e da studio», con «scaffali di libri e vetrine con ricche suppellettili da tavola», dove Leone Gala ha al suo servizio un singolare cameriere-filosofo, Filippo detto Socrate, «formidabile ragionatore».

Il personaggio di Leone non è descritto in nessuna didascalia, ma sarebbe impossibile attribuirgli i caratteri somatici di Memmo: «grossi occhi verdastri», «nasone tra i peli dei baffi arruffati e quelli che gli uscivano a cespugli dalle narici». O immaginare Leone trasandato nella persona, come ci capita spesso di sorprendere Memmo.

Ma la metamorfosi che si compie nei personaggi della novella una volta proiettati sulla scena teatrale, è evidente soprattutto in Silia, di

[65] In una pagina autobiografica coeva alla novella Pirandello ha scritto: «Chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è...»; in SPSV, 1973³, p. 1286. - La novella è ora in *Novelle per un anno*, II, pp. 839-846.

[66] Il nome Memmo, tra l'altro, era stato già utilizzato per il protagonista di *Ma non è una cosa seria.*

cui Cristina è appena una larva. Cristina era solo una moglie, che Memmo s'è scrollata di dosso insieme a tutte le altre «noje piccole e grandi della vita». Silia è una presenza inquietante; rincorre immagini e sogna paesi lontani, esotici, con parole identiche a quelle d'un altro personaggio pirandelliano: il protagonista della novella *Rimedio: la geografia*; il quale a sua volta ha molte analogie con Leone Gala [67].

Quando s'è capito il giuoco concludeva umoristicamente, con Memmo che «dall'alto della scala, reggendosi ancora le brache con la mano» augura a Venanzi «In bocca al lupo, caro, in bocca al lupo!». *Il giuoco delle parti*, no. La metamorfosi di Silia non lo consente. Accanto a lei Leone è tornato per un attimo a sfiorare il vortice, l'abisso della vita. La beffa s'è mutata in tragedia, e si chiude sull'immagine irrigidita di Leone che «resta assorto in una cupa gravità, e non si muove».

Nel novembre 1918 la compagnia Ruggeri è a Roma, al Quirino, e verso la metà del mese iniziano le prove. Pirandello vi partecipa, tra una seduta d'esame e l'altra. Scrive (29 novembre) a Stefano che l'interpretazione di Ruggeri è «mirabilissima» e che la commedia alle prove «acquista un rilievo davvero potente. Ho aggiunto qua e là qualche breve tocco drammatico efficacissimo, e la figura vien fuori piena di carattere e di significato, interessantissima. Ruggeri ne è innamorato, e crede che *Il giuoco delle parti* sia il mio più bel lavoro di teatro. Speriamo che il pubblico lo capisca; per la critica, non lo spero. Andremo in iscena la settimana ventura, il 3 o il 5 di dicembre. Non tutti gli attori mi contentano; tranne il Ruggeri, anzi, non mi contenta nessuno; ma bisogna adattarsi a quel che si trova in una compagnia che poggia tutta sull'eccezionale bravura d'un attore solo. Forse, provando e riprovando, riuscirò a cavar dalla Vergani una almeno mediocre figurazione del difficilissimo personaggio di Silia Gala. Quello che è addirittura irriducibile è il Pettinelli che fa la parte di Guido Venanzi» [68].

[67] L'osservazione è di Paul Renucci (nel I volume del *Théâtre complet* di Pirandello, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1281 e sgg), che tra l'altro, ritenendo *Rimedio: la geografia* pubblicata la prima volta nel 1922, e cioè quattro anni dopo *Il giuoco delle parti*, fa l'ipotesi che «pour une fois le texte narratif soit l'amplification d'une partie d'un text de théâtre, non l'inverse comme à l'ordinaire». Ma è una ipotesi poco probabile. Sono infatti troppo frequenti i casi di novelle che attesero la pubblicazione due, tre e anche più anni. Quanto a *Rimedio: la geografia* era già uscita, col titolo *Le parti del mondo* sul primo numero del «Convegno» di Enzo Ferrieri, febbraio 1920.

[68] Archivio Stefano Pirandello; parzialmente edita in *Almanacco Bompiani*, pp. 44-45. Le

La prima ebbe luogo venerdì 6 dicembre 1918, al Teatro Quirino.

«Jersera» scrisse Pirandello a Stefano «è stata per me giornata di battaglia. Non ho vinto, ma non ho neanche perduto. *Il giuoco delle parti*, accolto ostilmente per incomprensione del pubblico al I atto, s'è rialzato al secondo e al terzo, suscitando un'enorme discussione» [69]. «Notate» aggiungeva in altra lettera «che fra i tre atti, a mio giudizio, e a giudizio degli intelligenti, il migliore è il primo» [70].

L'equivoco che provocò la caduta del primo atto si verificò all'inizio dell'ultima scena, quando Guido Venanzi si riaffaccia in salotto, dopo l'aggressione a Silia, a terreno ormai sgombro. Che fosse stata Silia a tenerlo sotto chiave per attuare il suo piano e non lui a nascondersi, non valse a salvarlo dal disprezzo della platea. Al suo riapparire si «levò un curioso mormorio di protesta, tanto le idee del pubblico in materia di cavalleria sono semplici, irremovibili e radicate». Sicché «nonostante l'innegabile sapore teatrale della scena degli ubbriachi e della conseguente invasione dei molto pirandelliani inquilini, l'assenza di Guido fu alquanto fraintesa, e il pubblico forse confuse nella sua disapprovazione pel vigliacco quella per l'autore, che non fu applaudito» (Silvio d'Amico).

In realtà quella sera del 6 dicembre non fu in discussione la commedia, ma piuttosto l'autore e il suo «teatro nuovo». Al quale la critica romana cominciò, proprio in quella occasione, a riconoscere caratteri e pregi non comuni [71].

«I giornali del mattino e quelli del pomeriggio, in fondo», riconobbe Pirandello «mi sono favorevoli» [72]. A lui, più che alla commedia. E il motivo è semplice: sulle scene romane (a parte gli atti unici

condizioni in cui Pirandello poté seguire quelle prove sono descritte in una lettera a Lietta: «Non ti ho potuto rispondere perché senza un minuto di tempo, tra gli esami al Magistero (che non sono ancora finiti) e le prove al Quirino. Sono stanco morto. Lulù [Fausto] è stato purtroppo costretto a rimanere in casa per uno strascico della febbre spagnuola, che non si riesce a tagliare; e dunque, un su e giù, per me, dalla trattoria a casa per portargli da mangiare, proprio nel bel mezzo degli esami e delle prove. Conseguenza: una caduta dal tram, che per miracolo non m'ha rotto l'osso del naso» (lettera dell'11 dicembre 1918; proprietà Eredi Lietta Pirandello).

[69] Lettera del 7 dicembre, datata erroneamente 29 novembre in *Almanacco Bompiani*, p. 45.

[70] Lettera a Lietta dell'11 dicembre, cit.

[71] A Roma lo spettacolo fu recensito il 7 dicembre da Giuseppe Meoni sul «Messaggero», da Eugenio Checchi sul «Giornale d'Italia», da Fausto Maria Martini sulla «Tribuna»; l'8 dicembre da Silvio d'Amico sulla «Idea nazionale». Tilgher, momentaneamente senza giornale, mancò all'appuntamento.

[72] Lettera a Stefano del 7 dicembre.

prebellici, passati del tutto inosservati) Pirandello era noto da due anni come autore di commedie siciliane. Nella stagione 1917-18, quando a Torino, a Milano e in altre città erano cominciate a piovere le «bombe a mano» di cui parlò Gramsci, provocando nei cervelli degli spettatori «crolli di banalità», a Roma non s'era dato nulla di Pirandello. Poi, di colpo, nell'autunno 1918, l'epifania del drammaturgo: in settembre *Il piacere dell'onestà*, in novembre *Così è (se vi pare)*, in dicembre *Il giuoco delle parti*. Che dunque fu giudicato in rapporto alle due precedenti novità.

Ci fu chi lo considerò «l'apogeo — in Pirandello — della fredda cerebralità lontana dalla vita [...]. L'autore ci ha dato più che una commedia una specie di *liebig* di commedia [...]. Il Pirandello ha toccato il limite massimo del suo schematismo teatrale. L'altra sera, parlando di *Marionette che passione!* di Rosso di San Secondo facevamo delle riserve su quanto di artificioso è in quella commedia; oggi, paragonando l'opera del Rosso che è strettamente legata al teatro pirandelliano, ci tocca a ricrederci» (Fausto Maria Martini). Per altri non c'era invece gran che di nuovo: «se ieri il pubblico fu alquanto più sconcertato del solito, questo non si deve affatto all'apparizione d'un Pirandello diverso da quello che conosciamo. [...] *Il piacere dell'onestà* e *Così è (se vi pare)* concedono alle esigenze del teatro molto di più di questo *Giuoco delle parti*» (Silvio d'Amico). Per altri infine nella commedia si respirava una nuova atmosfera: «Si dirà: è uno dei soliti giuochi di Pirandello. Sì, ma più serio del solito e dove le persone che vi prendono parte finiscono, come si vede, per farsi male. Ci sembra che da questo scherzo sia sorto automaticamente un dramma vero e proprio. È quel che ci aspettavamo dal Pirandello. Una luce ancora incerta, ma rorida e piena d'augurio come l'aria del mattino è finalmente penetrata nel covo metafisico dove il suo ingegno si compiaceva di rimanere» (da un ritaglio non identificato).

Va da sé che il Leone Gala di Ruggeri fu giudicato un altro capolavoro dell'attore, sul quale tuttavia i testimoni oculari sono avari di indicazioni. L'unico elemento che si ricava dalle cronache è che, nel finale, il personaggio — contrariamente alla didascalia che lo vorrebbe immobile, sordo al richiamo del cameriere Filippo che lo invita a far colazione — si metteva tranquillamente a tavola.

A Roma *Il giuoco delle parti* fu replicato il sabato 7 dicembre, ma tolto subito dopo: «Già per domenica è annunziato un altro spettaco-

lo: segno che il capocomico non crede al buon esito della commedia già compromesso dalla prima prova scenica contrastata. Pazienza!» [73]. Al Quirino, Ruggeri ne dette soltanto un'altra recita prima di lasciare la capitale.

Seguì Genova (2 gennaio 1919), dove le recite furono due. Ruggeri informò Pirandello; che il 12 gennaio rispose: «Caro Amico, di ritorno da Firenze, ove mi son recato a passare il capo d'anno con la mia figliuola e ho assistito alla prima di *Ma non è una cosa seria*, trovo qua a Roma, giacente da parecchi giorni, la sua carissima e un telegramma e il fascio dei giornali genovesi, tutti, tranne uno, ferocemente contrarii, non tanto alla mia commedia, quanto a me, al mio teatro, al così detto "teatro nuovo", come se io ne fossi il responsabile. E va bene! Mi trovo, Amico mio, in tali condizioni d'animo, che tutta codesta sciocca e goffa gara di calci d'asini stizziti non riesce neanche a farmi sorridere di sdegno. Si figuri che domani avverrà l'internamento della mia povera moglie in una casa di salute [74]. Anche a Firenze, dove pure la commedia è andata bene, con molte risa e soddisfazione del pubblico, la stampa è stata inimicissima. È chiaro: i signori critici teatrali non mi vogliono nel teatro. Ma qua [a Roma] è andato male anche *Il Passerotto* del Lopez, come già *La*

[73] Ivi.

[74] Per attuare una decisione così drammatica Pirandello aveva voluto attendere il ritorno del primogenito Stefano, al quale peraltro era stato taciuto il progressivo aggravarsi della madre e i dolorosi episodi che ne erano conseguiti. Stefano, dal campo di concentramento di Plank, in Boemia, era giunto a Trieste probabilmente il 6 novembre 1918. Il 13 era approdato ad Ancona, da dove inviò una gioiosa cartolina: «da bordo del "Leopolis" nel porto di Ancona - Piccoli, sono libero! Giungo, dopo mille peripezie, da Trieste. Dovremo fare una quarantena forse di cinque giorni, ancora non sappiamo dove. Vi supplico di non muovervi da casa: voglio ritrovarvi lì, tutti uniti, nella santa pace di casa nostra, casa mia! [...] A presto, piccoli, a presto! Il vostro Stenù». Una decina di giorni dopo Luigi si era recato ad Ancona (tra una prova e l'altra del *Giuoco delle parti*) per riabbracciare il figlio, e soprattutto per informarlo della grave situazione che s'era creata in casa durante la sua prigionia: praticamente della fine di una vita famigliare. Stefano, all'oscuro di tutto, ebbe un crollo. Nelle ultime pagine del romanzo *Il muro di casa* racconterà questo incontro col padre. C'era stato poi uno scambio di lettere tra i due. Stefano aveva proposto di non isolare la madre e aveva chiesto che la affidassero a lui: s'era offerto di rinunciare a una sua propria vita, di vivere con lei, in un appartamentino, separati dal resto della famiglia. Luigi aveva risposto (7 dicembre) dicendo di intendere bene il tormento di Stefano, che era il suo stesso e quello degli altri figli, ma che la decisione da prendere era una sola per il bene di tutti: «ci sono qua io, la responsabilità è mia, e me l'assumo intera. Non può esser tua». Nel gennaio Stefano aveva finalmente ottenuto una licenza, era a Roma, e toccherà a lui il doloroso incarico di accompagnare la madre a Villa Giuseppina, sulla via Nomentana. (Devo queste informazioni alla cortesia di Andrea Pirandello, che ha voluto dettarmele traendole dall'archivio paterno).

volata di Dario Niccodemi. Che cosa vogliono, allora, questi signori critici drammatici? Le confesso che non m'aspettavo codesta sollevazione contro una commedia come *Il giuoco delle parti*. La superficialità di questa sedicente critica è veramente spaventosa. Come non riconoscere assurdo il giudicare con criteri naturalistici un'azione espressamente dichiarata un "giuoco"? Ma forse non si tratta soltanto d'incapacità a comprendere; ci dev'essere anche una buona dose di mala fede. Non riesco in questo momento ad amareggiarmene. Mi dispiace, creda, più per Lei, caro Amico, che tante cure ha speso per questo mio lavoro, con così scarse soddisfazioni. Spero ancora che i pubblici di Torino e di Milano risponderanno meglio alla nostra attesa finora delusa. Posso sbagliarmi; ma correggendo le bozze di stampa della *Nuova Antologia*, sono rimasto ancora una volta contento dell'opera mia. "È come dev'essere, per ciò che vuol essere"; e non è possibile che questo, presto o tardi, non sia riconosciuto, ad onta dei signori critici teatrali dei giornali d'oggi. Perché c'è questo di buono: che i giornali durano un giorno e passano; e l'opera d'arte, se è vera opera d'arte, resta».

Nell'attesa, anche a Torino, in febbraio, fu malamente accolta da critica e pubblico (una sola replica) [75].

In aprile Ruggeri decide di presentarla a Milano, ma Pirandello ne è preoccupato. «Or è poco, Talli ha dato al "Manzoni" *L'innesto*; Lei vi darà ora *Il giuoco delle parti*, e a Pasqua verrà Gandusio all'"Olympia" con *L'uomo, la bestia e la virtù*. Il pericolo, anche questa volta, sarà per la terza» [76].

È una larvata richiesta di rinvio, per lasciar la strada sgombra a una novità assoluta che non s'annunciava facile. Ruggeri la accolse. Il 2 maggio *L'uomo, la bestia e la virtù* arrivò a stento alla fine tra i clamori del pubblico. Ruggeri attese una settimana e il 9 maggio andò in scena con *Il giuoco delle parti* [77]. Pirandello, già rientrato a Roma dopo il fiasco di Gandusio, ricevé il seguente telegramma: «Giuoco

[75] «Il giuoco è diventato meccanismo esteriore di dialogo, puro sforzo letterario di verbalismo pseudofilosofico» (Gramsci, *Avanti!*, 6 febbraio 1919). La serata fu al Teatro Carignano, il 5 febbraio.

[76] Lettera del 4 aprile 1919.

[77] Teatro Manzoni, 9 maggio; recensioni sui quotidiani del 10 maggio: Renato Simoni sul «Corriere della sera», Enrico Cavacchioli sul «Secolo», Eligio Possenti sulla «Perseveranza»; Marco Praga sull'«Illustrazione italiana» del 18 maggio.

delle parti primo atto silenzio secondo atto tre chiamate terzo atto quattro chiamate fra contrasti discussioni violente anche nella sala replicasi affettuosamente Ruggeri» [78].

Marco Praga, sull'«Illustrazione italiana», intitolò il pezzo *Battaglie e pugilato al Manzoni*. «L'autore, purtroppo era lontano, e non poté godersi insieme con gli attori comparsi alla ribalta non più come interpreti ma come spettatori, lo spettacolo nuovo e divertente ed utilissimo che si svolse in platea, nell'atrio, nei corridoi, tra l'uno e l'altro atto. Un discutere, un vociare, un affrontarsi tra gruppo e gruppo, un insolentirsi...». Buona parte del pubblico è spaesata: «La guerra è finita, e [...] i sopraprofitti mandano ad affollare il teatro tanti egregi signori e tante belle damine, i quali hanno sùbito imparato a indossare lo *smoking* e ad adornarsi di *aigrettes* e di collane, ma che vi portano anche una verginità, una ingenuità, un candore!... Ne ho visti tanti, l'altra sera, al Manzoni. Ritti in piedi, la bocca aperta, gli occhi spalancati, zitti, sbalorditi...». Dopo la fiacca serata dell'*Innesto* e l'infortunio dell'*Uomo, la bestia e la virtù*, Praga si compiace allo spettacolo d'un pubblico sanamente diviso, e descrive episodi che prefigurano gli *intermezzi* di *Ciascuno a suo modo*: applausi ai fischiatori, fischi ai plaudenti, «un signore con monocolo» che grida «Chi fischia è un idiota!», un «giovane elegante» che lo schiaffeggia perché anche a lui la commedia è piaciuta ma non tollera che si dia dell'idiota a chi fischia.

E sarà lo stesso Praga il primo firmatario d'un telegramma trionfalistico che un gruppo di autori indirizzò a Pirandello: «Magnifica vittoria bellissima battaglia arte diversi pugni sfide onorano voi teatro italiano solidali ammirando Praga Borgese Veneziano Salvator Gotta Mario Mariani Gino Rocca Celso Salvini» [79].

L'eco della serata valse almeno a raggiungere le tre repliche, traguardo mancato a Roma; non certo ad avviare un successo che non venne mai. Anche l'ultima piazza importante, Firenze, rispose negativamente.

Tra i rilievi ricorrenti nei giudizi del tempo sul teatro di Pirandello — linguaggio ellittico, inverosimiglianza, disumanità, ecc. — se ne

[78] Telegramma del 10 maggio 1919; Archivio Stefano Pirandello.

[79] Anche questo telegramma è del 10 maggio; ivi.

diffuse uno nuovo in occasione del *Giuoco delle parti*: le commedie di Pirandello si godono retrospettivamente, dopo aver ascoltato l'ultimo atto. «Il movimento interiore della commedia», notava Simoni «il suo progresso ideale è finissimo e squisitissimo [...] ma si rivela come di sorpresa alla conclusione, sì che se da questa conclusione risaliamo a ricostruire la commedia, la vediamo più illuminata e la sentiamo più gradevole di quello che ci parve sulle prime.». Bisognava, insomma, aver capito il giuoco dall'inizio. — Ne tenne conto Pirandello? A giudicare dalle correzioni apportate al primo atto della commedia in occasione della sua prima stampa in volume, nel 1919, si direbbe di sì. — Atto primo, scena prima. Sono di fronte Leone e Guido. Nella prima stesura l'avvio del dialogo era oscuro, con allusioni incomprensibili all'accordo intervenuto tra Leone e Silia e una digressione lambiccata su vantaggi e svantaggi di ogni umano patto. Nella revisione, condotta nell'estate 1919, Pirandello sopprime queste pagine e le sostituisce con altre, nuove (ma recuperate dalla novella), nelle quali Guido specifica il motivo dell'irritazione di Silia nei confronti di Leone, e cioè la disarmante remissività di questi; e Leone reagisce spiegando natura e motivi della sua passività. Risulta così, fin dall'inizio, chiarissima la situazione in cui due personaggi d'opposta indole son venuti a trovarsi.

Dall'insuccesso iniziale *Il giuoco delle parti* non si risollevò mai. Due riprese — nel 1923 al Teatro degli Italiani di Lucio d'Ambra [80] e nel 1925 ad opera della Bertramo-Bonini-Quarra [81] — passarono inosservate. Nel 1926 il dramma, protagonisti Uberto Palmarini e Marta Abba, fu allestito dalla Compagnia del Teatro d'Arte, nel cui repertorio restò a lungo [82]. Ma né questa messinscena diretta dallo stesso autore, né la ricomparsa sulle scene del Leone Gala di Ruggeri (stagioni 1932-33 e 1936-37), valsero a imporre un testo che sembrava destinato a restare nell'ombra.

Il riscatto venne solo nel 1965, per merito della Compagnia De Lul-

[80] Roma, 5 giugno 1923. Protagonisti Tullio Carminati, Teresa Franchini, Nerio Bernardi. Sei repliche consecutive.

[81] A Roma, Teatro Argentina, 25 settembre 1925. Protagonisti Calisto Bertramo, Letizia Bonini, Vittorio Cori.

[82] La prima rappresentazione a Milano, 19 aprile 1926. l'ultima a Genova, 22 luglio 1928; 26 recite in 21 città italiane e 5 sudamericane. - Si conservano i bozzetti delle scene disegnati da Guido Salvini (Museo Biblioteca dell'Attore in Genova).

lo-Falk-Valli-Albani [83]. Lo spettacolo diretto da Giorgio De Lullo puntò su una clamorosa ambientazione «novecentista» ispirata ai quadri di Casorati e ai figurini di Dudovich, oltre che su degli originali moduli interpretativi dei due protagonisti: Romolo Valli, dalla dizione lucida, scandita e tesa, lontana da quella disinvolta, "brillante" e salottiera nella quale s'erano andati per lo più esprimendo sulle nostre scene i *raisonneurs* pirandelliani [84]; Rossella Falk, stilizzata fino al marionettismo, in pose da Secessione [85]. Successo enorme e duraturo; spettacolo restato tra gli esempi maggiori della regia "critica" applicata al teatro di Pirandello negli anni '60 [86].

Il timore di un confronto impedì a lungo che altri attori e registi si cimentassero con il ritrovato testo pirandelliano [87]. E quanto a torto lo dimostrò Giancarlo Sbragia che — nella stagione 1981-82 — af-

[83] La commedia era tuttavia riapparsa, sia pur di rado sulle scene. Per esempio nel 1943-44, ad opera della Compagnia Stival, con Giulio Stival e Lilla Brignone; e nel 1956-57 in un teatrino della capitale, Il Millimetro, dove agiva la compagnia «La Piccola Scena» diretta da Manlio Mannozzi. Nel 1959 Sandro Sequi l'aveva scelta per il suo saggio di diploma in regia (scuola di Orazio Costa) all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Nel 1961, infine, *Il giuoco delle parti* avrebbe dovuto essere lo spettacolo prodotto dal Piccolo Teatro di Milano in occasione del 25° anniversario della morte di Pirandello, con la regia di Costa (che si orientò poi su *Enrico IV*).

[84] In un solo punto l'interpretazione di De Lullo-Valli parve accettare una tradizione instaurata da Ruggeri: nel finale, là dove la didascalia (speculare di quella che aveva chiuso il secondo atto) prevede che Leone resti immobile, Ruggeri, come abbiamo ricordato più sopra, si metteva invece a tavola; altrettanto faceva Valli andando «a sedersi tranquillamente a colazione e decapitando l'uovo alla *coque* come se fosse la testa del rivale» (De Feo).

[85] A proposito del personaggio di Silia, Gramsci, nella citata cronaca alle recite torinesi, aveva parlato di «futurismo postcubistico» e di «scomposizione di volumi e di piani».

[86] La prima avvenne a Roma, Teatro Eliseo, 10 dicembre 1965. Altri interpreti principali: Carlo Giuffrè (Venanzi), Salvatore Puntillo (Spiga), Arnaldo Ninchi (Filippo), Bruno Cirino (Barelli). Scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Tra le recensioni: Sandro De Feo («L'Espresso», 19 dicembre 1965), Nicola Chiaromonte («Il Mondo», 28 dicembre), Renzo Tian («Il Messaggero»), Raul Radice («Corriere della Sera»), Roberto De Monticelli («Il Giorno»), Aggeo Savioli («L'Unità»): tutti dell'11 dicembre. — Lo spettacolo fu presentato a Londra (Aldwych Theatre, 28 marzo 1966) oltre che, ovviamente, in varie città italiane (a Milano il 3 novembre 1966) —. Nel 1967 De Lullo fu invitato a Parigi da Jean-Louis Barrault a "riprodurre" la sua messinscena all'Odéon con attori francesi (Jean Desailly, Françoise Brion, Gabriel Cattand), ma con risultati non paragonabili a quelli ottenuti con i suoi attori. — Nel 1970 lo spettacolo fu rimontato con il cast originario in vista d'una ripresa televisiva da parte della RAI, che lo trasmise il 28 aprile. — Nella stagione 1976-77 infine De Lullo riallestì ancora una volta il suo *Giuoco delle parti* per la Compagnia Romolo Valli (distribuzione totalmente nuova, salvo il protagonista).

[87] Unica eccezione Flaminio Bollini, che ne curò la regia per il Teatro Stabile di Catania (25 gennaio 1964) con Turi Ferro, Ida Carrara e Gigi Reder protagonisti. Non mettiamo nel conto un *Giuoco delle parti* inscenato con intenti ironici per la Compagnia del Malinteso da Nello Rossati, interpreti Mino Bellei, Mariateresa Bax, Carlo Sabatini (Roma, Teatro Centrale, 9 ottobre 1973).

frontò *Il giuoco delle parti* dal versante della crudeltà, del tormento, della pietà [88]. Rinunciando all'ambientazione prevista dall'autore — elegante dimora di Silia, modesta abitazione di Leone — Sbragia collocò il dramma in un'unica, geometrica e nuda «stanza della tortura» (immagine mutuata da un saggio di Giovanni Macchia) mettendovi a confronto un Leone Gala (Aroldo Tieri) viscerale, ora acceso e protervo ora dolente e sfatto, con una Silia (Giuliana Lojodice) nevrotica, annaspante nel vuoto, quasi fosse priva di reali interlocutori. Interpretazione che buona parte della critica [89] giudicò non meno pirandelliana di quella fornita da De Lullo, a riprova che *Il giuoco delle parti* era oramai da annoverare tra i testi alti e complessi delle «Maschere nude».

[88] Compagnia Stabile delle Arti, Roma, Teatro delle Arti, 9 ottobre 1981. Interpreti: Aroldo Tieri (Leone), Giuliana Lojodice (Silia), Antonio Fattorini (Venanzi), Antonio Meschini (Spiga), Vittorio Anselmi (Filippo), Franco Santelli (Barelli). Da notare che Sbragia soppresse l'entrata dei signori ubriachi al primo atto suggerendola con qualche voce fuori campo.

[89] Ad esempio Giorgio Prosperi, «Il Tempo», 10 ottobre 1981.