

Così è (se non pare). La critica al moralismo borghese in Pirandello

So it is (if it not seems). The critique of bourgeois morality in Pirandello

di Sebastiana Nobili
Università degli Studi di Bologna

Abstract: Between 1910 and 1920, Luigi Pirandello writes his most important dramas on the traditional “love triangles” in Italian middle-class. But Pirandello’s adultery is considered in a very modern way: lots of dramas are first written in Sicilian dialect, and then translated in Italian; at the beginning of the XXth century, the Sicilian culture is very conservative and offers an interesting point of view about women’s conditions and social impositions on the individual. Thinking of middle-class adultery, Pirandello rarely writes grotesque texts: he prefers comic or – better - humorous situations, according to the “Saggio sull’umorismo” and his theoretical perspective.

Keywords: Pirandello, bourgeois moralism, adultery, women’s condition

1. Antefatti; 2. Intrecci; 3. Un affondo; 4. Conclusioni.

Abbiamo tutti come tre corde d’orologio in testa. La seria, la civile, la pazza. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile.

Luigi Pirandello, Il berretto a sonagli

1. Antefatti

Pirandello comincia a scrivere stabilmente per il teatro, se si eccettuano le sue esperienze giovanili, negli anni Dieci del Novecento: il successo sarà rapido, ma lenta sarà la formazione dello scrittore, che comincerà seguendo schemi e modelli ancora ottocenteschi. Tutte le commedie degli anni Dieci, infatti, ruotano intorno al classico triangolo sentimentale marito-moglie-amante, che tuttavia lo scrittore declina fin da subito in modo nuovo, conducendo una critica feroce nei confronti del moralismo borghese italiano e meridionale in particolare, intriso di falsa coscienza e di un perbenismo cattolico soltanto di facciata¹.

¹ I contributi fondamentali sul teatro di Pirandello, oltre ai saggi di Giovanni Macchia, restano Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 1988, Roberto Alonge, *Madri baldracche amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997, Id., *Luigi Pirandello. Il teatro del xx secolo*, Bari, Laterza, 1997, Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell’immaginario cristiano*, Bari, Laterza, 2001, e Romano Luperini, *Pirandello*, Bari, Laterza, 2008, 4a edizione.

Occorre tenere conto del fatto che Pirandello cresce in una famiglia di secondo Ottocento – il padre è stato garibaldino –: porta in sé, quindi, i valori di quel Risorgimento fortemente patriottico e anticlericale che caratterizza i ceti medio-alti italiani all'indomani dell'unità («libera Chiesa in libero Stato»), negli anni in cui il papa si ritiene nemico del regno sabaudo perché privato dello stato pontificio, in un atteggiamento di contrapposizione che persisterà fino ai patti lateranensi del 1929, quando quella cattolica diventerà religione di stato e si sancirà la riconciliazione².

Dunque lo scrittore agrigentino, forte dei valori postunitari, negli anni Dieci costruisce vicende matrimoniali in cui un malinteso sentimento religioso, o un'eccessiva considerazione dell'onore (che per un siciliano dell'Ottocento è iscritto nel DNA, introiettato anche quando criticato) determinano il precipitare della situazione verso il comico o verso il grottesco.

Ma allora Pirandello getta le basi della «commedia all'italiana»? Possiamo considerarne un'anticipazione i suoi testi drammaturgici, o persino le sceneggiature e i progetti cinematografici cui lo scrittore si dedica costantemente negli anni Trenta, dopo l'avvento del sonoro, con proposte per lo più abortite ma tuttavia degne di interesse³? E soprattutto: il tipo di critica che Pirandello conduce, con grande successo nel Paese e poi anche all'estero, mette in discussione o meno l'italianità, raggiunge cioè un livello di critica più elevato ponendo le condizioni per una vera critica sociale, oppure la sua critica ha la sola funzione di conservare lo *status quo*? Non dimentichiamo che lo scrittore, nella seconda parte della sua vita, aderisce al fascismo e alla fine degli anni Venti sembra quasi candidarsi a diventare l'intellettuale di regime per eccellenza, anche se poi negli ultimi anni – morirà nel '36 – prende progressivamente le distanze da Benito Mussolini⁴. Tuttavia negli anni

² Sulla formazione e il pensiero di Pirandello in campo politico, il lavoro più completo è quello di Elio Providenti, *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Roma, Salerno Editrice, 2000. Per quanto riguarda le notizie biografiche sullo scrittore, imprescindibile Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963, ma anche Andrea Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000. Quanto al peso del pensiero risorgimentale ancora negli anni Dieci, basti pensare al romanzo *I vecchi e i giovani*, che Pirandello pubblica nel 1913 e che sintetizza la sua posizione rispetto al problema dell'unità d'Italia e degli ideali che la hanno resa possibile, in gran parte traditi dalle generazioni successive, come già i suoi scrittori siciliani di riferimento – da Capuana a De Roberto – hanno mostrato nelle loro opere (cfr. gli articoli variamente "militanti" dello scrittore ora raccolti in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006).

³ Sul rapporto tra lo scrittore e l'arte cinematografica sono da vedere almeno Francesco Càllari, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio, 1991; Franca Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio 1990; la miscellanea dal titolo *La musa inquietante di Pirandello: il cinema*, a cura di Nino Genovese e Sebastiano Gesù, Palermo, Bonanno, 1990, e il volume *Il cinema e Pirandello*, a cura di Enzo Lauletta (Atti del Convegno Internazionale di Agrigento [2003], Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 2003).

⁴ Per il progressivo allontanamento di Pirandello dal fascismo basta leggere il malessere che traspare dalle lettere a Marta Abba, peraltro rivolte alla sua attrice che invece era convintamente fascista e ammiratrice di

Venti-Trenta del XX secolo il teatro di Pirandello regna quasi incontrastato sulle scene italiane: lo scrittore ha pochi rivali – il teatro di d’Annunzio essendo fondamentalmente elitario, quello dei giovani amici e sodali di Pirandello stesso, da Bontempelli a Rosso di San Secondo, fortemente influenzato dal modello –; le sue *pièces* si avviano talvolta verso la maniera (il cosiddetto “pirandellismo”) ma hanno un successo di pubblico ineguagliato, che ne fa dei veri e propri fenomeni di costume⁵.

Pensiamo alla fortuna dei titoli di Pirandello: *Così è (se vi pare)*, *il Giuoco delle parti*, *Come prima meglio di prima*, *Tutto per bene*, *La ragione degli altri*, *Sei personaggi in cerca d’autore*, diventano espressioni proverbiali, riprese o parafrasate sui giornali e nei libri fino ad oggi. Le sue storie suscitano battaglie nei teatri, tra fautori e detrattori, ora impensabili; i suoi personaggi, dal vecchio Ciampa del *Berretto a sonagli* all’*Enrico IV* della tragedia omonima, diventano emblemi della condizione dell’uomo moderno, e delle sue contraddizioni irrimediabili⁶.

2. Intrecci

Tra il 1917 e il ’23, in sei anni, lo scrittore agrigentino elabora le sue *pièces* più famose, raggiunge con i *Personaggi* e l’*Enrico IV* un pubblico internazionale, e porta a compimento il nucleo fondamentale della sua drammaturgia. È la fase del teatro “borghese” (anni Dieci), su cui si innesterà la riflessione metateatrale degli anni Venti (condotta, oltre che i *Sei personaggi*, in *Ciascuno a suo modo* e in *Questa sera si recita a soggetto*): seguirà, dal ’28 al ’36, la stagione più controversa dei cosiddetti «miti»⁷. Sono anche gli anni in cui si esaurisce la

Mussolini (Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995). Sul rapporto tra Pirandello e la Abba, e sulle sue implicazioni politiche oltre che sentimentali, sono da vedere le pagine di Pietro Frassica, *A Marta Abba per non morire: sull’epistolario inedito tra Pirandello e la sua attrice*, Milano, Mursia, 1991 e, sempre dello stesso autore, il più recente *Her Maestro’s Echo. Pirandello and the Actress who conquered Broadway in one Evening*, Troubador Publishing, 2010. Tuttavia il Pirandello degli anni Trenta, ormai in «volontario esilio» tra Berlino e Parigi, ha maturato una svolta di fondo, che lo porta al distacco dalle esperienze e dalle convinzioni politiche precedenti: cfr. Ivan Pupo, *Un frutto bacato. Studi sull’ultimo Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2002. Mi permetto in proposito di rimandare ai miei saggi contenuti nel volume «*La materia del sogno*». *Pirandello tra racconto e visione*, Pisa, Giardini, 2007.

⁵ Vedi la *Bibliografia nazionale italiana*, che comprende i testi drammaturgici stampati anno per anno, da me presentata e discussa in *Pirandello e gli anni Trenta: cronaca di un Nobel*, in corso di stampa su «Studi e Problemi di Critica Testuale», n. 92/1 (2016).

⁶ Per le battaglie nei teatri e le recensioni a caldo delle opere pirandelliane, una quantità di informazioni si ricavano dalle *Notizie* preposte ai singoli testi dell’edizione critica: L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro D’Amico, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 4 voll., 1986-2007.

⁷ Non è il caso qui di ritornare sulla bibliografia, peraltro sterminata, dedicata ai *Sei Personaggi* e alla trilogia metateatrale: per i riferimenti fondamentali rimando all’edizione critica di D’Amico (MN, cit.). Sul «teatro dei miti», e sulla svolta da esso rappresentata, cfr. Cfr. Anna Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in d’Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993; Paolo Puppa, *Fantasma contro giganti: scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Pàtron, 1978 e Id., *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d’Annunzio*, Bari, Laterza, 1993, nonché i contributi di Ivan Pupo nel suo *Un frutto bacato*, cit., *passim*.

vena romanzesca: e infatti si concludono con la pubblicazione tardiva dell'ultimo romanzo-saggio, *Uno, nessuno e centomila*, nel 1925, e con la fondazione della compagnia del Teatro d'Arte di Roma, che sancisce la vocazione teatrale di Pirandello e il suo apprendistato registico⁸.

Ma procediamo per ordine. Nel 1917 esplode in teatro *Così è (se vi pare)*, ponendo le basi di quella "logica" pirandelliana – ma anche della sua logorrea, a detta di Benedetto Croce – che farà discutere le platee italiane⁹. Un uomo tiene due donne, la moglie e la suocera, segregate in casa: un carnefice in apparenza, un pazzo per i più, almeno finché il personaggio non narra la propria storia di vittima della follia della suocera, che crede ancora viva la propria figlia, costringendo la seconda moglie del genero a farne le veci. Ma la suocera irrompe dai vicini per narrare a sua volta la propria verità: non è lei la pazza, ma il genero, e per pietà lei e la figlia lo assecondano nella sua convinzione aberrante. Qual è la verità, dove sta il giusto, dove la salute e dove la malattia? L'entrata in scena della presunta figlia – e moglie – dei due non offre nessuna soluzione possibile, ma solo una risposta paradossale, che ha l'esito di disorientare definitivamente personaggi e pubblico in sala: «Io sono colei che mi si crede»¹⁰ (MN II).

Ancora più interessante, dal nostro punto di vista, è *Il piacere dell'onestà*: Angelo Baldovino, giocatore d'azzardo, baro, perdente e uomo dalla reputazione rovinata, si presta a un matrimonio di facciata e per denaro accetta di sposare Agata, una donna incinta il cui amante è un ricco uomo sposato, deciso a garantirsi una seconda famiglia ma a salvare le apparenze. Un triangolo insolito, che Pirandello risolve in modo altrettanto insolito: Baldovino, assaporando il "piacere" dell'onestà diventa un uomo nuovo e veramente onesto, di cui la moglie si innamora arrivando a decidere di andarsene con lui e con il figlio, e abbandonando così l'amante (*Il piacere dell'onestà*, MN II).

AGATA. Non vengo a dirvi di non andarvene. - vengo a dirvi che verrò con voi.

BALDOVINO (*avrà un momento ancora di smarrimento, si sosterrà appena; poi dirà piano*). Capisco. -

Non volete parlarvi del bambino. Una donna come voi non chiede sacrifici: - li fa.

AGATA. Ma non è niente affatto un sacrificio. È quello che devo fare.

BALDOVINO. No, no, signora: voi non dovete farlo, né per lui, né per voi! E sta a me d'impedirvelo, a qualunque costo!

AGATA. Non potete. Sono vostra moglie. volete andarvene? È giusto.

⁸ Sul Teatro d'Arte di Roma cfr. Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987; cui ora vanno aggiunti gli interventi di Pirandello pubblicati alla voce «Fondazione del Teatro d'Arte di Roma», in Id., *Saggi e interventi cit.*, pp. 1261-82.

⁹ Sulla polemica tra Pirandello e Croce, e sul senso del *Così è*, cfr. Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

¹⁰ Da qui in poi i testi teatrali di Pirandello verranno citati, con la sigla MN e il numero del volume, dall'edizione critica completa (L. Pirandello, *Maschere nude cit.*)

- Vi approvo, e vi seguo.

BALDOVINO. Dove? - Ma via, che dite? - Abbiate pietà di voi e di me... e non mi fate parlare... intendetelo da voi stessa, perché io...perché io... davanti a voi non so... non so più parlare...

AGATA. Non c'è più bisogno di parole. Mi bastò fin dal primo giorno ciò che diceste. Dovevo entrar subito a porgervi la mano.

Anche in questo caso si tratta di un tipico paradosso pirandelliano: sulla vicenda consueta di una donna legata a un uomo, che si innamora di un altro e quindi lascia il primo per il secondo, si innesta l'umorismo rivelatore; la donna infatti abbandona l'amante, che è il suo vero marito, per il marito di facciata, apprestandosi a diventarne l'amante.

Lo stesso triangolo amoroso, ma con esito tragico, va in scena l'anno dopo nel *Gioco delle parti*: qui Leone Gala, marito separato della bella Silia, è spinto dalla moglie a sfidare a duello un uomo che, ubriaco, ha insultato la donna. Silia ha peraltro un amante di lungo corso, Guido Venanzi, ma vorrebbe che Leone si scrollasse di dosso il suo cinismo, il distacco filosofico con cui considera tutto e soprattutto lei, oppure che morisse liberandola per sempre dal disprezzo di cui la fa oggetto. Leone compie tutti gli atti richiesti dalla moglie, sfidando imperturbabile un uomo noto per la sua abilità nei duelli: ma all'ultimo, la mattina della sfida pretende che sia Guido Venanzi a combattere al suo posto, perché se il marito formale deve fare tutti i passi formali richiesti per vendicare un'offesa, è l'amante vero della donna a doversi rivalere di quell'offesa. Naturalmente Guido morirà (*Il gioco delle parti*, MN II):

SILIA E lui? Ma come? Non si farà il duello?

LEONE Ah, si farà, suppongo. Forse si sta facendo.

SILIA Ma come? Se tu sei qua?...

LEONE Ah, io sì, sono qua. Ma lui, hai visto? È andato.

SILIA Oh Dio! Ma allora? È andato lui? E andato lui a battersi per te?

LEONE Non per me, cara, per te!

SILIA Per me? Oh Dio! Per me, dici? Ah! Tu hai fatto questo? Tu hai fatto questo?

LEONE (*venendole sopra con l'aria e l'impero e lo sdegno di fierissimo giudice*) Io, ho fatto questo? Tu hai l'impudenza di dirmi che l'ho fatto io?

SILIA Ma tu te ne sei approfittato!

LEONE (*a gran voce*) Io vi ho puniti!

SILIA (*quasi mordendolo*) Svergognandoti però!

LEONE (*che l'ha presa per un braccio, respingendola lontano*) Ma se la mia vergogna sei tu!

SILIA (*farneticando, andando di qua e di là per la stanza*) Oh Dio! Intanto... Ah Dio, che cosa... È orribile... Si batte qua sotto? A quelle condizioni... E le ha volute lui!... Ah, è perfetto!... E lui,

indica il marito

gli dava ragione... Sfido! Non ci si doveva battere lui... Tu sei il demonio!

Nel 1919 si passa dal tragico al grottesco, sempre giocando sulle infinite varianti del triangolo sentimentale, con *L'uomo, la bestia e la virtù*. Questa volta la coppia di amanti, una donna timida e il professore di latino di suo figlio, sono più che giustificati: il marito è una vera bestia, un marinaio che trascura la moglie da anni e anzi ha messo su famiglia in un altro porto. La donna però è incinta, e per evitare lo scandalo bisognerà trovare il modo di attribuire la paternità al consorte; a questo scopo il professore si presenta a cena dal capitano con un dolce afrodisiaco, per spingere il marito legittimo a fare il proprio dovere coniugale, cui da tempo si sottrae invariabilmente.

Nel 1920 ancora un triangolo, e questa volta un finale drammatico: in *Tutto per bene* Martino Lori è vedovo di una moglie amatissima, Silvia, e padre della giovane Palma. Quando Palma si sposa, sembra dimenticarsi di lui: alla fine Lori scopre che la moglie è stata l'amante del proprio migliore amico nonché datore di lavoro, il senatore Salvo Manfroni, e che Palma è figlia di lui. Tutti sapevano, eccetto il diretto interessato, che è stato beneficiato dall'amico con promozioni sul lavoro e con attenzioni paterne a Palma: tutti credevano che lui sapesse e che tacesse per convenienza, mentre l'uomo, candido e ingenuo, è stato sempre all'oscuro di tutto, finché il mondo non gli è crollato drammaticamente addosso.

Ma il testo più interessante del '20, rispetto alla critica della morale borghese, è senz'altro *Pensaci, Giacomino!* Qui l'anziano professor Agostino Toti si presta a sposare la graziosa Lillina per dare un nome e uno stato al figlio che lei aspetta da Giacomino, ancora immaturo e non in condizione di sposarsi. Quando la sorella di Giacomino, una beghina inacidita, e il suo confessore convincono il giovane ad abbandonare il *ménage à trois* e a fidanzarsi con un'altra ragazza, Toti richiama Giacomino al suo dovere di padre e di vero "marito" di Lillina (*Pensaci, Giacomino!*, MN II).

GIACOMINO: Ma sì, faccia quello che vuole, professore. Io già me l'aspettavo.

TOTI: Ah, te l'aspettavi? Ma son capace di fare anche quello che non t'aspetti, sai? Vado ora stesso, con questo bambino per mano, a presentarmi alla tua fidanzata.

GIACOMINO: Ah no, perdio, questo lei non lo farà, professore!

TOTI: Non lo farò? E chi potrà impedirmelo?

GIACOMINO: Gliel'impedirò io! perché lei non ha il diritto d'andare a turbare una povera ragazza!

TOTI: Non ho il diritto? E chi t'ha detto che non l'ho? Io difendo la madre a questa creaturina! difendo questa creaturina! e difendo anche te, ingrato, che non ragioni più! Andrò a parlarle, a parlare ai parenti, mostrerò questo piccino e domanderò se c'è coscienza a rovinar così una casa, una famiglia, a far morire di crepacuore un povero vecchio, una povera madre, e lasciar senza aiuto e senza guida un povero innocente come questo, Giacomino, come questo... Ma non lo vedi? non hai più cuore, figliuolo mio? non lo vedi qua il tuo piccino? È tuo! È tuo!

Lo prende e glielo appende al collo. Giacomino non resiste più, lo abbraccia, lo bacia sulla testa; e allora

il professor Toti, al colmo della commozione, ride, piange, come impazzito, grida:

Santo figliuolo... santo figliuolo mio... ah che bene mi fai... lo volevo dire... lo volevo dire...
Su su, andiamo, ora! Andiamo via subito! Non perdiamo tempo! Così come ti trovi! Via, via,
tutti e tre!

Nell'anno successivo, il 1921, arrivano i *Sei personaggi in cerca d'autore*, un testo spartiacque e un caposaldo del teatro europeo, per la nuova consapevolezza teorica che Pirandello mostra nella costruzione della *pièce*; ma a ben pensare la vicenda dei personaggi – certo marginale rispetto alla questione dibattuta sulla scena – è ancora una volta innestata sul triangolo borghese: la tragedia della famiglia ha infatti origine quando il Padre lascia il Figlio e la Madre, motivo per cui quest'ultima si accompagna ad un altro uomo, ha altri figli e provoca involontariamente una catena di gelosie e di rivalità irrisolvibili (MN II).

Anche in *Enrico IV* (1922), testo nato nella costellazione dei *Personaggi* e universalmente considerato uno dei drammi più innovativi del Pirandello metateatrale, tutto ha origine dal triangolo Enrico-Matilde-Tito e non a caso si conclude con il delitto, a risolvere col sangue l'ancestrale gara per il possesso della donna (MN II). Ma per chiudere questa breve carrellata bisogna arrivare al 1923 quando, con *Il berretto a sonagli*, lo scrittore porta al parossismo il motivo della follia generata dal tradimento coniugale.

Qui lo scrivano Ciampa, marito anziano della giovane Nina, tollera in silenzio che lei lo tradisca con il cavalier Fiorica, pur di non perderla: ma quando la moglie del cavaliere, Beatrice, fa scoppiare uno scandalo e arrestare marito e amante per adulterio, Ciampa va dalla donna e le annuncia la vendetta sanguinosa a cui è costretto, a causa dell'onore perduto. Solo quando donna Beatrice, seguendo il sottile ragionamento di Ciampa, si fingerà pazza, le sue accuse verranno sconfessate e il duplice delitto si potrà evitare (*Il berretto a sonagli*, MN II):

CIAMPA: Mi tasti il polso. Dica se ci avverte un battito di più. Io dico qua, con la massima calma, testimonio lei, testimonii tutti, che questa sera stessa, o domani, appena mia moglie ritorna a casa, io con l'accetta le spacco la testa!

Subito:

E non ammazzo soltanto lei, perché forse farei un piacere, così, alla signora! Ammazzo anche lui, il signor cavaliere per forza, signori miei! per forza!

FIFÌ e SPANÒ (*afferrandolo, mentre le tre donne gridano e piangono*): Che è? che avete detto? Voi siete, pazzo! Chi ammazzate?

CIAMPA (*pallido, stravolto, quasi sorridente*): Tutti e due! Per forza! Non posso farne a meno! Non l'ho voluto io!

FIFÌ: Voi non ammazzate nessuno, perché non ne avete né diritto né ragione! Ma se pure l'aveste, ci saremo qua noi a impedirvelo!

SPANÒ: Ci sono io!

CIAMPA: Signor Delegato, me l'impedisce oggi...

SPANÒ: anche domani!

CIAMPA: ma doman l'altro l'ammazzo! Lei sa come si dice da noi: «Guaj a chi è morto nel cuore d'un altro!». Io sono calmo, signor Delegato. Lei m'è testimonio che io non volevo questo. Mi ci hanno buttato in questo fosso! Con questo sfregio in faccia, davanti al paese se lo scrivano bene in mente io non resto!

BEATRICE (*insorgendo*): Ma se ve lo dico io ora, se ve lo dico io, Ciampa, che non ne avete nessuna ragione?

CIAMPA: Me lo dice ora, lei, signora? Lo riconosce ora, che non doveva mettere a questo cimento un uomo? Troppo tardi, signora mia! [...]

FIFÌ: Ma se lo scandalo è stato per una pazzia! [...]

TUTTI: Una pazzia! sì, una pazzia!

CIAMPA (*in mezzo a tutti che gridano: «una pazzia! una pazzia!»*, all'improvviso, assorto in una idea che gli balena lì per lì, raggianti): Oh Dio! Oh che bellezza! Oh che bellezza! Signori, pacificamente! Oh che bellezza! Sissignori... sissignori... Si può aggiustar tutto... pacificamente... Ah, che respiro! Mi metterei a ballare... a saltare... per il gran peso che mi son levato dal petto! Le mie mani... le mie mani possono restar pulite... pulite, e me le bacio! me le bacio! Lei, signora, vada a prepararsi... Subito, subito!

BEATRICE (*trasecolata, come tutti gli altri*): Io? Perché? [...]

CIAMPA: [...] Scusi, l'ha riconosciuto suo fratello Fifì, lo riconosce il Delegato; la sua mamma; lo riconosciamo tutti: e dunque lei è pazza! Pazza, e se ne va al manicomio! È semplicissimo!

3. Un affondo

Bisogna aggiungere che i testi in cui il triangolo amoroso diventa lo strumento per criticare il moralismo borghese e cattolico sono, in gran parte, quelli che nascono in dialetto, come *Pensaci*, *Giacuminu!*, *A birritta ccui cianciani*, *Cu i nguanti ggialli* (*Tutto per bene*), e non è certo un caso. Le *pièces* siciliane (risalenti tutte agli anni Dieci almeno per la versione in dialetto, che è la prima)¹¹ consentono allo scrittore di mettere a nudo i vizi atavici della cultura siciliana, la sua arretratezza nei confronti della questione femminile, e gli elementi spietati

¹¹ Il *Teatro in dialetto* si legge in MN IV, preceduto un saggio introduttivo di Andrea Camilleri che inquadra storicamente e spiega, nel suo complesso, il *corpus* dialettale pirandelliano.

– soprattutto verso le donne – di una società che ancora si muove in una logica medievale. Ma questo tipo di morale, che è oggetto di una dura critica da parte di Pirandello, si riverbera sui testi in lingua come su quelli dialettali: una donna incinta prima delle nozze è una donna rovinata, sia che appartenga a uno strato sociale alto (*Il piacere dell'onestà*), sia a uno basso (*Pensaci, Giacomino!*), e per salvare la futura madre occorre un matrimonio di facciata; quando una donna tradisce il marito è necessaria la vendetta dell'onore maschile (*Il berretto a sonagli* ma anche *Il giuoco delle parti*), oppure la cancellazione formale della colpa (*L'uomo, la bestia e la virtù*) perché si ristabilisca l'ordine sociale e il matrimonio possa reggere ancora agli occhi del mondo. L'unico divorzio possibile è il "divorzio all'italiana" evocato da Ciampa – ossia l'uxoricidio –: perché il divorzio vero diventi legge in Italia dovranno passare cinquant'anni; perché entri nella mentalità ancora di più.

Qualche riflessione aggiuntiva merita *L'uomo, la bestia e la virtù*, perché è il solo testo concepito secondo un crescendo comico che conduce al grottesco. Nel copione la signora Perrella, moglie trascurata del Capitano (che ha una nuova famiglia in un'altra città, e tratta ormai con disprezzo e insofferenza la donna), intreccia una relazione adulterina con il precettore del figlio, il professor Paolino, e ne rimane incinta. I due amanti potrebbero far esplodere il dramma, e scegliere di andare a vivere *more uxorio* come fa di nascosto il Capitano stesso, ma la scelta fatta a viso aperto avrebbe conseguenze socialmente durissime. Paolino decide quindi di fare in modo che il Capitano trascorra una notte con la moglie, perché possa riconoscere come proprio il bambino in arrivo: fa preparare in pasticceria, con la complicità di un amico farmacista, un dolce afrodisiaco, trucca e veste la propria amante in modo che vorrebbe essere provocante, ma che è solo squallido e ridicolo, e la offre letteralmente in pasto al coniuge bestione; l'operazione sembra destinata fin dall'inizio a un sicuro fallimento; infatti quando il marito vede la donna scoppia a ridere, dandole della «bertuccia» e dichiarando apertamente che non vuole lasciarsi adescare: «s'è scodellata tutta! Ah! Ah! Ah! Ah!», sghignazza il Capitano guardando il *decollété* esagerato della moglie, e dopo cena si rinchioda nella propria stanza, bloccando la porta col paletto (MN II, p. 358). In modo del tutto inaspettato, però, la pozione ha un effetto dirompente, e nel giro di qualche ora il marinaio fa il suo dovere coniugale; la mattina dopo la Perrella, discinta e sfatta, riferisce puntualmente all'amante la *performance* senza precedenti del marito: Paolino ha ottenuto ciò che voleva ma ora si rende conto, amaramente ironico e «sdegnato», della miseria di tutta la vicenda.

Non a caso molti allestimenti della commedia calcano la mano sul farsesco, sull'eccesso e sulla volgarità della situazione: tralasciando il film diretto da Steno nel 1953, con Totò e Orson Welles, ritirato poco tempo dopo l'uscita nelle sale per avere suscitato le proteste della famiglia Pirandello (si tratta di uno stravolgimento in chiave boccaccesca del testo originale), le regie teatrali del dopoguerra spesso mirano a provocare il riso degli spettatori, privilegiando un'interpretazione in chiave grottesca della partitura pirandelliana. Al contrario, nel 1976 (e nei suoi allestimenti successivi) Carlo Cecchi recita nei panni del

professor Paolino indossando una maschera, come pure gli altri attori da lui diretti, quindi evitando del tutto la farsa per mostrare la situazione nella sua reale tragicità: i due amanti vivono un dramma bloccato, impossibile a risolversi perché non si può rivelare, e destinato a essere schiacciato dalla menzogna perbenista del matrimonio felice, dalla messa in scena di una falsa paternità legittima che sviscerisce i sentimenti amorosi, li condanna a restare nascosti e li rende definitivamente ridicoli, impedendo lo sviluppo del dramma che pure è sospeso nell'aria, dall'inizio alla fine della *pièce*¹².

4. Conclusioni

La critica alla morale tradizionale, condotta da Pirandello sulle scene negli anni Dieci-Venti, è una critica per l'epoca molto avanzata, e insieme corrosiva. Lo scrittore agrigentino non risparmia nessuno: le mogli livorose e quelle compiacenti; i mariti prepotenti e gli amanti senza nerbo; le famiglie d'origine – madri, fratelli, sorelle – disposte a tutto pure di salvare un decoro di facciata; gli incaricati dell'ordine pubblico e infine i sacerdoti.

La critica severa condotta da Pirandello precorre i giudizi altrettanto e più duri che il cinema e teatro potranno esprimere solo nel secondo dopoguerra: quanto alla letteratura, e al romanzo in particolare, quella arriva prima, se non altro perché sfugge meglio del teatro e del cinema alla censura (*L'esclusa* esce nel 1901). Si tratta di una critica non apertamente politica, ma rivolta alla famiglia come istituzione politica, come "cosa pubblica", contrapposta alla realtà privata del matrimonio, che nei testi di Pirandello e nella sua epoca comincia a rivendicare i propri diritti.

Nel mondo descritto dallo scrittore – e per la morale italiana a esso contemporanea – il matrimonio borghese è essenzialmente pubblico, i suoi problemi vanno quindi risolti con una discussione *coram populo* (tali sono i dialoghi dei drammi appena considerati) e possibilmente con il pubblico consenso: i personaggi pirandelliani invece mettono in crisi la sostanza politica e sociale di tale matrimonio, riportando al centro la sfera privata, i sentimenti reali di chi vive e agisce la famiglia dall'interno. E facendolo, questi personaggi mettono in discussione e in crisi innanzitutto il diritto che gli esterni – poliziotti, sacerdoti, parenti – si arrogano di discutere e di suggerire soluzioni ai problemi matrimoniali, contrapponendosi duramente all'intromissione degli altri, rifiutandone le coercizioni e non cercandone più il consenso. Così Angelo Baldovino, una volta che scopre di essere ricambiato, se ne va con la donna di un altro, rivendicando la realtà di un matrimonio inizialmente finto; così il professor Toti richiama Giacomino alla sua vera famiglia, che gli

¹² *L'uomo la bestia e la virtù* di Luigi Pirandello, compagnia «Granteatro», regia di Carlo Cecchi (1976). Con Rosanna Benvenuto, Carlo Cecchi, Marina Confalone, Bruno Fantuzzi, Annalisa Fierro, Stella Gregoretti, Berto Lama, Carlo Monni, Alfonso Santagata, Aldo Sassi. Scene, costumi e maschere di Sergio Tramonti, allestimento scenico di Attilio Monti. A proposito delle messe in scena della *pièce*, è da vedere come sempre la *Notizia* introduttiva di D'Amico, in MN cit.

altri gli vogliono fare rinnegare perché non è istituzionalizzata; così Leone Gala rifiuta di morire per difendere l'onore di una donna non più sua.

A ben vedere, le due *pièces* più amare sono quelle apparentemente “a lieto fine”, il *Berretto a sonagli* e *L'uomo, la bestia e la virtù*. In entrambi i testi, la verità dei sentimenti non può essere detta, e si devono inventare delle soluzioni fittizie perché la relazione amorosa possa continuare di nascosto: in un caso sarà la strada della pazzia a fare trionfare la verità (solo chi è pazzo può concedersi il lusso di dire la verità, dice Ciampa alla signora Fiorica, mentre la spinge sulla via del manicomio), nell'altro l'accettazione di una falsa paternità, pagata tuttavia a caro prezzo dai due amanti. Naturalmente Pirandello non è in grado di proporre soluzioni alternative a quelle che critica, né ci si potrebbe aspettare una cosa simile da uno scrittore borghese e conservatore in campo politico: tuttavia il suo teatro ha il merito di affondare il coltello nella piaga, e di mettere sotto gli occhi del pubblico le storture e le contraddizioni di una mentalità inveterata.

Va da sé che la società italiana del primo Novecento, quella in cui lo scrittore concepisce e mette in scena i suoi drammi, è molto diversa da quella odierna: ma il discorso del drammaturgo agrigentino è tutt'altro che inattuale, perché oggi come allora le costrizioni sociali – per quanto diverse – pesano sulla vita e sulle aspirazioni dei singoli. Da qui l'impressione di una persistente contemporaneità di Pirandello, pur nella radicale differenza tra i suoi riferimenti culturali e i nostri. Certo, la durezza del mondo borghese protonovecentesco, con le sue regole ferree cui non era possibile trasgredire se non affrontando l'“escusione” – quella letterale di Marta Ajala nel romanzo del 1901 – dal consesso civile e da tutti i suoi rituali, oggi non è più neppure immaginabile, e non solo perché il divorzio è diventato legge. Per i personaggi pirandelliani che non abbiano il coraggio di dare sfogo alla pazzia, gridando ai quattro venti la verità, la sola strada è quella di fare buon viso a cattivo gioco: stando, come il professor Paolino e la signora Perrella, alle regole non scritte del vivere civile, in nome delle quali la donna virtuosa può farsi prostituta e l'uomo istruito diventare bestia, purché le apparenze siano salve e e il decoro garantito. «Grazie, grazie, capitano! Scusi! – Sono veramente una bestia!» conclude sconsolato il professore di latino dopo avere messo la propria donna nel letto di un altro; «Eh, caro professore, bisogna essere uomini!», risponde compiaciuto il Capitano (*L'uomo, la bestia e la virtù*, MN II): alla fine della *pièce* i ruoli si rovesciano letteralmente e il marito, il rozzo bestione dell'inizio, si accampa unico “Uomo” sulla scena, nel trionfo della propria virilità amplificata dalla chimica.

