

Gabriello Montemagno  
**Arlecchino non va alla guerra**

«Cosa hanno imparato dalla guerra i letterati? E in generale cosa hanno imparato dalla guerra quei ceti da cui normalmente sorgono in maggior numero gli scrittori e gli intellettuali?» Sono interrogativi critici che Antonio Gramsci annotava nei quaderni del carcere.<sup>1</sup> Se queste domande poi le rivolgiamo in particolare al teatro di prosa e ai suoi autori le risposte appaiono di una desolante delusione.

La letteratura teatrale italiana (ma sostanzialmente anche quella francese ed inglese) nel periodo della grande guerra e nell'immediato dopoguerra mostra un incredibile distacco dalla realtà politica e sociale, una totale dissociazione da quell'immane strage che avveniva al fronte. Nell'opera degli autori come nella programmazione delle grandi e piccole compagnie di prosa, con attori allora di gran successo come Ermete Zacconi, Eleonora Duse, Tina Di Lorenzo, Armando Falconi, Lyda Borelli, Emma Gramatica, Ermete Novelli, Talli, Melato, Gandusio, Ruggero Ruggeri, Giovanni Grasso, Angelo Musco, e via di seguito gigioneggiando, la guerra appare un avvenimento esterno e lontano, che non condiziona lo spirito artistico né le esigenze del pubblico.

L'atteggiamento melodrammatico tradizionale di inizio Novecento continua a furoreggiare sui palcoscenici. E gli intrecci delle commedie e dei drammi non sono che *una casistica della vita sessuale*, per dirla con Gramsci, che nel dicembre del 1918 scriveva: «Poiché il costume italiano è essenzialmente sessuale, poiché la sessualità è l'argomento che più interessa lo spirito degli italiani, è naturale che gli scrittori di teatro non concepiscano altra vita che la sessuale. Ciò significa che gli scrittori italiani di teatro non hanno fantasia, non riescono a superare fantasticamente la mediocrissima umanità della quale fanno parte.»<sup>2</sup> Così, gli spettatori al tempo della grande guerra potevano assistere, tanto per fare qualche esempio, a "L'uomo del sogno" di Giuseppe Adami (le graziose fregole di una fanciulla indecisa fra due pretendenti); oppure "La canzone della cuna" di Martinez Sierra (monache spagnole inconsolabili per la condanna a perenne sterilità); oppure alla commedia a lieto fine "Non amarmi così" di Arnaldo Fraccaroli (moglie noiosa, marito salottiero, amanti in agguato); e ancora il famoso dramma "La maschera e il volto" di Luigi Chiarelli (mariti filosofi e mogli adultere a volontà); o il lacrimoso intreccio del dramma "La maestrina" di Dario Niccodemi (una fanciulla sedotta in cerca del frutto scomparso della seduzione, un seduttore seriale, un curato che ha per amante la moglie del seduttore, ecc.). Ma anche le storie che arrivano dalla Francia non si discostano da questi temi: per esempio "La falena" di Henri Bataille, dove si assiste ai capricci erotici di una donna condannata dalla malattia e che vuol godere tutto il piacere che la sua breve vita le può offrire. O le avventure galanti del cinico "Signor di Courpières" di Abel Hermant sfruttatore delle sue ricche amanti. O il romantico *Demi-monde* di Dumas figlio e l'ancor più romantico e sentimentale "Il padrone delle ferriere" di Georges Ohnet. Per non parlare della nuovissima moda del *Grand-Guignol*, i cui fattacci di cronaca riuscivano ad entusiasmare anche le nostre platee. E anche dall'Inghilterra giungevano commedie basate su casi di adulterio, i cui titoli non val la pena di ricordare sperduti come sono nella caligine del tempo, ma almeno avevano il piccolo pregio di un non banale *humour* britannico.

Il fatto è che all'origine della gracilità del teatro italiano c'è una società essenzialmente apolitica e culturalmente gracile. A leggere le recensioni teatrali dell'epoca – da Gramsci a Piero Gobetti, da Silvio D'Amico a Renato Simoni – e ad osservare le reazioni entusiaste del pubblico a commedie zuccherose, a *pochades* pruriginose, a drammi lacrimevoli ecc. si ha la sensazione che quell'ecatombe, quelle migliaia di morti al fronte non riguardassero la gente comune. Oppure si voleva per qualche ora dimenticare il disastro? Mah! Oppure nella società c'erano due atteggiamenti diversi? In questo senso è illuminante una considerazione di Marco Praga in una lettera inviata a Silvio D'Amico nel maggio del '20: «Dal 25 maggio del '15 non si è più vista in teatro una signora (vera) né una toilette; non ci fu più un ricevimento, un ballo, un invito a pranzo; i frak e gli smoking andarono nel pepe, e ne uscirono fuori nel '19; non molti. Nel '17 io, trovandomi a Roma, fui invitato a pranzo dalla principessa Ruffo.

<sup>1</sup> A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale (I nipotini di padre Bresciani)*, Einaudi 1964, p. 148.

<sup>2</sup> Ivi, p. 338

Eravamo a tavola in una dozzina. Io in giacca. Tutti gli altri uomini in cravatta bianca, e le donne scollate sino all'ombelico. E dopo pranzo venne mezza Roma, da riempir tre sale e il giardino; duchi e duchesse, principi e principesse; tutti in cravatta bianca gli uomini, e le femmine seminude. Son scappato vergognoso e umiliato e nauseato. Sul Carso – donde venivo – si moriva come mosche<sup>3</sup>. Come dire: *la grande bellezza* in tempo di guerra.

Le considerazioni di Marco Praga – autore di due drammi famosi, “Le vergini” e “La moglie ideale” portata al successo da Eleonora Duse – ci descrivono il sentimento del tempo nell'aristocrazia romana. Le commedie e i drammi di successo dei teatri italiani ci danno il metro della cultura e dei sentimenti di quel pubblico piccolo e medio borghese. Ma il livello culturale e il senso della vita della gioventù meno abbiente (studentesse, commesse, sartine, giovanotti) è segnato dal grande successo dei romanzi di Guido da Verona, il D'Annunzio dei poveri, come “L'amore che torna” o “La vita comincia domani” e, soprattutto, “Mimì Bluette, fiore del mio giardino”: avventure di lussuose cortigiane in alberghi di gran lusso, tra amori travolgenti inaffiati di champagne a volontà. Sogni inverosimili mentre i giornali contano quotidianamente i caduti fra le trincee. E a proposito di trincee, il bel tenebroso romanziere potrà dichiarare a quegli stessi giornali: «”Mimì Bluette” fu portato all'assalto su le braccia e nel cuore dei soldati d'Italia. Quando era necessario un sogno, io diedi quel sogno. E i reggimenti, i reduci, mi copersero di lettere gloriose».

Certo, in teatro non c'era solo quel genere sentimental-sessuale cui abbiamo accennato (che comunque era predominante), ma c'erano pure gli Ibsen, qualche Shakespeare, un Turghenev (“Pane altrui”), l'immane *vate* (Dio mio!) Gabriele D'Annunzio con le sue discutibili tragedie “La gioconda”, “La Gloria”, “La città morta” e “La figlia di Iorio”, comunque rappresentate molto più raramente di quanto si possa pensare. Fece clamore nel '18 il dramma espressionista della disgregazione psicologica “Marionette, che passione” di Pier Maria Rosso di San Secondo, scritto sul finire della guerra dove l'autore aveva vestito la divisa di caporale. E c'erano pure le spassosissime commedie di Nino Martoglio portate in giro per l'Italia da Angelo Musco. E, sopra a tutti, c'era Luigi Pirandello.

Fra il '15 e il '19 la creatività di Pirandello sembra scatenarsi al ritmo della mitraglia. Scrive e rappresenta più di una dozzina fra drammi e commedie: “La ragione degli altri”, “Pensaci, Giacomino!”, “Liola”, “Il piacere dell'onestà”, “La giara”, “La patente”, “Così è (se vi pare)”, “Il berretto sonagli”, “Ma non è una cosa seria”, “Il giuoco delle parti”, “Tutto per bene”, “L'innesto”, “L'uomo, la bestia e la virtù”. Ma nulla in questi testi che si riferisse o che fosse in qualche modo influenzato dalla tragedia europea (tranne cinque novelle sui dolori causati dalla guerra). Eppure Pirandello, che inizialmente si era lasciato trascinare dall'entusiasmo interventista, viveva la grande apprensione per due figli al fronte, Stefano e Fausto, ambedue feriti. E intervistato nell'aprile del '15 dal periodico “Noi e il Mondo” così rispondeva: «Assistevamo prima, nei serragli, al pasto delle belve. Assistiamo ora a un pasto più mostruoso: al pasto delle macchine impazzite. Io vedo così questa immane guerra, sotto questa specie. Guerra di macchine, guerra di mercato. L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, come ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industriale, doveva fabbricarsi di ferro, d'acciaio le sue nuove divinità e divenir servo e schiavo di esse. Ma non basta fabbricarle, le macchine: perché agiscano e si muovano debbono per forza ingojarsi la nostra anima, divorarsi la nostra vita. Ed ecco, non più soltanto idealmente, ma ora anche materialmente, se la divorano. Sette uomini – dicono – al minuto: per il trionfo dei prodotti industriali d'una nazione diventata, non pur nei cantieri, anche negli animi e negli ordini, metallica, un immenso macchinario».<sup>4</sup>

Eppure, gli autori drammatici, in alcune *pièces*, parlarono di quella guerra. Ma la usarono come un semplice pretesto, come motivo occasionale. Così nel dramma del parigino Henry Bernstein “L'elevazione”, la solita trama del terzetto classico (moglie adultera, vecchio marito scienziato, giovane amante), la guerra fu usata solo per far morire l'amante, e così riconquistare il decoro sociale. «Gaglio-fismo morale» lo chiamò Gramsci.<sup>5</sup> Mentre un altro francese di gran successo, Henri Bataille (

<sup>3</sup> G. LOPEZ, *Marco Praga e Silvio D'Amico. Lettere e documenti*, Bulzoni 1990, p. 71.

<sup>4</sup> Riportato in “Carteggi inediti” a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Bulzoni editore 1980, p. 200.

<sup>5</sup> A. GRAMSCI, *op. cit.*, p. 306.

che aveva già espresso il suo isterismo amatorio e sentimentale in drammi come “La vergine folle” e “La donna nuda”, portate al successo in Italia da Maria Melato e soprattutto da Emma Gramatica) nei suoi tre atti del 1917 “L’amazzone” annega il suo solito moralismo sentimentale nelle contingenze del conflitto bellico, che comunque rimane solo un fatto esteriore. Il napoletano Roberto Bracco, ancora legato al realismo tardo ottocentesco e al dramma psicologico alla Ibsen - che aveva ottenuto qualche successo con “Sperduti nel buio” e, soprattutto, con “Il piccolo santo” - nel 1916 si accorge che c’è la guerra e, con scarso successo di pubblico, sforna tre atti intitolati “L’amante lontano”. Si tratta della solita giovinetta allegra ma finto-castigata contesa da due uomini, uno cattivo e amorale, che la lascia incinta, e l’altro buono. La patetica giovinetta sposa quello buono, perché intanto il cattivo è andato in guerra e vi ha lasciato la pelle; ma nel cuore della ragazza rimane sempre il cinico seduttore, appunto l’amante lontano. Maggior successo ebbe il Bracco nel ’18 con “Occhi consacrati”, di ambiente napoletano, dove la solita ragazza, donna Filomena, sedotta e abbandonata, viene poi ripagata dalla guerra che cancella ogni peccato: il seduttore, infatti, riabilitato dagli stenti bellici è riaccolto nella normalità morale e familiare. Anche per il giornalista Arnaldo Fraccaroli la guerra è l’inutile pretesto finale per cercare di commuovere le platee. Nel suo dramma “Mimi”, che si svolge in un clima da *bohème*, una giovane pittrice scansa meticolosamente mille tentazioni amorose, ma si innamora giusto dell’unico giovanotto sfigato che nel terzo atto abbraccerà moribondo su una barella dell’ospedale militare. Nell’immediato dopoguerra, invece, il bolognese Alfredo Testoni, con l’allegra commedia “Pace in tempo di guerra”, sostiene la funzione moralmente rigeneratrice della guerra, tanto che cinque giovani reduci, ex scavezzaccolli, forgiati dalle durezze della trincea, procurano, sposandole, la felicità di quattro sorelle, più la cameriera.

Sempre lungo il filone della guerra che riabilita, anche Luigi Natoli (l’autore de “I Beati Paoli”) scrisse una commedia, rimasta inedita, intitolata “Il figlio” dove, dopo due atti di gelosie e vari contrasti, la famiglia ritrova una sua felice unità in un ospedale militare, con la moglie fedifraga accorsa al capezzale del marito e del figlio ambedue gravemente feriti sul San Michele (la famosa pietra del S. Michele di Giuseppe Ungaretti). E Natoli – che al fronte aveva ben sette figli, uno dei quali rimasto ucciso – così fa concludere ai suoi ricongiunti protagonisti: «Molte cose la guerra muta, altre cancella; ne uscirà una nuova umanità? – Quella almeno in cui i figli apprezzeranno quello che i padri hanno fatto per loro».

Questi esempi, che ovviamente non intendono esaurire tutto il repertorio drammatico fra il ’14 e il ’19, testimoniano l’assenza di atteggiamento politico, di vera critica sociale, di verità storica, di profondi riflessi psicologici, o almeno di stimolante fantasia. Ma solo strumentalità, cioè elemento esteriore, trovatina drammatica per suscitare un po’ di emozione nello spettatore. La guerra è usata come un qualunque altro accidente per far precipitare o per sciogliere o per pacificare l’azione drammatica. In questo senso è rimasto insuperato e quasi proverbiale il dramma del 1916 di Dario Niccodemi “La nemica”, forse anche per le feroci satire cui diede luogo negli anni del secondo dopoguerra (in primis quella del geniale Paolo Poli). In questo svergognato *melo* tutta l’architettura del dramma è finalizzata ad una parola: «Quale?». Infatti: dei due figli della duchessa Anna solo uno è frutto della sua carne; l’altro, che lei odia, l’aveva avuto il marito da un’altra donna. E, visti i tempi, i due ragazzi sono chiamati al fronte, ove uno ci rimette le penne. Quando alla duchessa viene comunicata la morte di un figlio, lei, con tutto lo strazio che può esprimere una madre, invoca: «Quale?». A quel punto, scrivevano i cronisti, nei teatri piangevano tutti. Ma Niccodemi non si accontenta di questo successo, perché ha capito che la guerra in corso è un ottimo affare. E scrive altri drammi *patriottici* imperniati sulle vicende belliche, come “Il titano” contro coloro che speculano sul dramma nazionale. Tanto da far sfogare così Piero Gobetti: «Niccodemi ha raccolto la sua messe di allori sino a diventare (miseramente) uomo rappresentativo del suo tempo. La sua non è arte, ma artificio di politicante; non ispirazione, ma calcolo pratico di opportunismo. (...) La sua è la parola del conservatore, che è assai peggio che borghese, perché significa l’uomo che ricerca solo il successo e perciò accetta indifferentemente l’idea prevalente, che ha il favore del pubblico. “La nemica”, “Il titano”, “La volata” sono tutte e tre significative come opere di declamazione vuota e volgare, per la guerra, contro i pescicani imboscati, per l’elevamento ordinato (l’imborghesimento) delle classi popolari. Teatro che

tende al verosimile, perché così piace al pubblico; annegato nel convenzionalismo della parte più frolla della società ...».<sup>6</sup>

Tuttavia, in questo mare di banalità commerciali che abbiamo tratteggiato, c'erano pure delle isole di consapevolezza e di forti tentativi di rinnovamento del teatro. Innanzi tutto in Germania, dove l'Espressionismo (che si può grossolanamente datare fra il 1910 e il '24) – con l'aspirazione a un rinnovamento profondo della società, la cui crisi è testimoniata proprio dalla tragedia della guerra – ha prodotto autori di teatro come Ernst Toller, Reinhard Goering, Walter Hasenclever, Reinhard Johannes Sorge (caduto al fronte nel '16). Pur notevoli tutti e quattro per le loro novità formali e di contenuto, quello che ha lasciato più tracce di sé fu senz'altro Ernst Toller che nel '14, all'età di 21 anni, si arruola volontario per un'idea di patria che ben presto abbandonerà per un'ideologia rivoluzionaria di pacifismo e non violenza. E del periodo di guerra è il suo primo dramma “Die Wandlung” (In Trasformazione), storia, quasi autobiografica, di un reduce che non riesce a reinserirsi nella società e trova la sua strada nell'ideale rivoluzionario. Toller continuerà nel dopoguerra con altri testi il suo teatro ispirato ad un socialismo di lotta quotidiana (messi in scena da Erwin Piscator col suo Teatro Proletario), fin quando nel '39, di fronte al crollo di tutti i suoi ideali politici, si impiccherà in una stanza del Mayflower di New York.

Un discorso più puntuale meriterebbe il torrenziale dramma dell'austriaco Karl Kraus “Gli ultimi giorni dell'umanità”, cinque lunghissimi atti più un prologo e un epilogo, pubblicato a fine conflitto nella rivista “Die Fackel”, e nel '22 pure in volume (ma rappresentato parzialmente solo nel 1964 a Vienna). Meriterebbe un accenno più puntuale perché è l'unica opera teatrale che segue in maniera fortemente corrosiva tutto l'andamento della Grande Guerra, dall'attentato di Serajevo al crollo dell'impero austro-ungarico. Qui tutti gli uomini di tutte le classi appaiono tutti colpevoli e sommersi da quei grandi eventi in una specie di apocalisse che è il frutto della irrazionalità della vita. Uomini e avvenimenti visti con l'acuto sguardo fortemente polemico di Kraus, quasi giudice di un'epoca e di un'Europa che si erano colpevolmente lasciate trascinare in quell'enorme disastro.

Se Toller si era arruolato volontario all'inizio del conflitto, Bertolt Brecht solo alla fine parteciperà direttamente alla guerra, in quanto richiamato nel '18 come ordinanza medica (sanità) ad Augusta. E in quell'anno Brecht concepisce i suoi primi testi teatrali ancora nel solco dell'Espressionismo: “Baal” e “Tamburi nella notte”, componendo pure quella suggestiva ballata “La leggenda del soldato morto”. Il suo famoso ed imprescindibile “teatro epico” verrà nel dopoguerra e sarà un fondamentale capitolo della storia del teatro mondiale.

In Italia, già dal 1911, Marinetti aveva lanciato il “Manifesto dei drammaturghi futuristi”; e nel novembre del '13 il “Manifesto del Teatro di Varietà”, che propugnava soluzioni sceniche ed estetiche che saranno poi riprese dal teatro politico europeo; ma soprattutto intendevano attaccare il corrente teatro di consumo per un pubblico mondano e ozioso con «il *leit-motiv* dell'amore e il triangolo dell'adulterio», disprezzando «tutti quei lavori che vogliono soltanto commuovere e far piangere, mediante lo spettacolo inevitabilmente pietoso d'una madre a cui è morto il figlio, o quello di una ragazza che non può sposare il suo innamorato, o altre simili scipitaggini ...»<sup>7</sup> Quale in realtà fu il risultato di questo giusto sdegno lo abbiamo tristemente constatato. Né il Futurismo italiano diede luogo a testi memorabili, contrariamente, per esempio, al Futurismo russo che ispirò importanti e rivoluzionarie *pièces* a Vladimir Majakovskij, come “Mistero buffo”, scritta proprio nel '18.

Infine, un'altra isola di consapevolezza e di contestazione fu il movimento Dada. Se il Futurismo tentò di modernizzare le espressioni della cultura e abbattere i logori convenzionalismi; se l'Espressionismo si battè contro la disumanità del mondo; il Dadaismo, nato dal disgusto provocato dalla guerra, esprimeva con toni anarchici le inquietudini della giovinezza. Fu il poeta Tristan Tzara che nel 1916 a Zurigo diede luogo alla prima serata Dada con il suo testo teatrale intitolato “La prima avventura celeste del signor Antipirina” (poi rappresentato integralmente a Parigi nel 1920).

Abbiamo compiuto, dunque, una veloce panoramica del teatro drammatico nel corso della prima guerra mondiale, e abbiamo ricordato essenzialmente gli autori, le loro opere, e lo spettacolo

<sup>6</sup> P. GOBETTI, *Scritti di critica teatrale*, Einaudi, Torino 1974, p. 108.

<sup>7</sup> *Marinetti e il Futurismo*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1973, pp. 30 – 32.

pubblico ... Ma i soldati? i poveri fanti? Bisognerebbe forse consultare le lettere dal fronte, ma non pare probabile che sotto i colpi della mitraglia parlassero di teatro! Eppure c'era chi sosteneva che le truppe, incantate dalla comicità di Angelo Musco, ripetessero le sue battute fra una battaglia e l'altra. «Il nome di Musco trionfa su tutte le platee perfino nelle retrovie dei campi di battaglia. Egli portava fino nelle trincee la sua fresca risata, sicché la sua arte ebbe un'alta funzione patriottica, elevando il morale delle truppe e della popolazione. Alla riscossa del Piave (giugno 1918) non si gridò "Picciotti manu a li cutedda"? ripetendo una battuta della commedia *Il prete garibaldino* di Libero Pilotto, recitata con gran successo da Musco in molte città d'Italia e dietro le trincee. Era questo il grido che sulla scena il prete garibaldino lanciava nell'ultima cruenta mischia contro i Borboni, che dal teatro si propagò fra le truppe italiane, incitamento alla riscossa e al trionfo».<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> F. DE FELICE, *Storia del teatro siciliano*, Giannotta editore, Catania 1956, p. 169.