

Atti del Convegno

# PIRANDELLO E IL TEATRO

Atene, 18-19-20 marzo 1993



ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA  
ATENE - 1995

La redazione del volume è stata curata da Vera Cerenzia

© 1995 Istituto Italiano di Cultura in Atene

Finito di stampare nel settembre 1995  
nella Tipografia INFO reprographic - Atene

*La pubblicazione degli Atti di un convegno è una sorta di dovere morale, per non disperdere gli stimoli che questi incontri solitamente producono.*

*Purtroppo non è sempre facile raccogliere sollecitamente gli interventi dei relatori e darli alle stampe, specie se essi sono in una lingua diversa da quella del Paese in cui si opera.*

*Nonostante esca a due anni dall'effettuazione del Convegno, ritengo che questo volume bene documenti l'importanza dei contributi scientifici e il significato dell'evento nell'ambito dei rapporti culturali fra la Grecia e l'Italia.*

*Voluto dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento, che certo è l'istituzione italiana più autorevole in materia, il Convegno è stato possibile grazie alla fattiva collaborazione del Dipartimento di Studi Teatrali dell'Università di Atene.*

*Alle due istituzioni vanno i più sentiti ringraziamenti dell'Istituto Italiano di Cultura di Atene.*

*Sono certo che questi Atti contribuiranno ad una maggiore conoscenza dell'opera teatrale di Luigi Pirandello in Grecia, dove certo non è sconosciuta. Al contrario gli operatori teatrali greci hanno sempre dimostrato una grande attenzione verso di lui e i suoi lavori sono costantemente presenti sulle scene di Atene e di altre città greche.*

*La tematica "esistenziale" delle sue opere lo rende sempre attuale in ogni tempo e in ogni luogo aperto agli influssi della cultura europea, perché di essa, di un preciso momento di essa, egli è uno dei maggiori rappresentanti.*

*Remo Rapetti  
Direttore  
Istituto Italiano di Cultura*

Luigi Pirandello, il grande drammaturgo e prosatore siciliano, dissacratore dei grandi miti del XX secolo, e creatore egli stesso di miti nelle sue ultime opere (da lui intitolate, appunto, **Miti**), uno dei fondatori e pilastri del teatro moderno, gode anche in Grecia di una notevole diffusione. Dopo Bertold Brecht e insieme a Garcia Lorca, è tra gli autori teatrali del '900 maggiormente rappresentati sulle scene greche. Questa considerevole fama inizia già nel 1914 e dura, con intensità quasi costante, fino ad oggi.

All'apice del pirandellismo, un movimento di imitazione della scrittura drammatica e della problematizzazione filosofica del grande pensatore italiano, che potremmo definire anche come uno dei co-fondatori della moderna psicologia sociale e della teoria dei ruoli sociali, - all'apice, dunque, del pirandellismo, nel corso degli anni '20 si compiono anche in Grecia i passi decisivi dell'assimilazione delle sue opere: nel 1923 Kivelis porta sulle scene **Il piacere dell'onestà**, opera che è stata rappresentata fino ad oggi 10 volte, e nell'effimero "Theatro Technis" di Spiros Melàs nel 1925 viene rappresentata **Così è se vi pare** e il famoso **Sei personaggi in cerca d'autore**, opere presenti ancora oggi nel repertorio delle compagnie teatrali greche insieme all'**Enrico IV**, portato sulle scene dalla Kotopouli, sempre nel 1925 (nel 1967 si ha la straordinaria interpretazione di Dimitris Horn al Teatro Nazionale). Questa spiccata attenzione alle opere di Pirandello continua con **Tutto per bene**, presentato nel 1926 dalla compagnia della Kiveli, di cui fa parte Emiliios Veakis, e con **Vestire gli ignudi**, presentato nel 1935 al Teatro Nazionale per la regia di Dimitris Rondiris, con Eleni Papadaki nel ruolo di Ersilia Drei. Da allora le rappresentazioni pirandelliane costituiscono una costante nel moderno repertorio delle compagnie greche, sia nei teatri stabili che in quelli liberi.

*Fino ad oggi sono state allestite più di 70 rappresentazioni di opere del grande drammaturgo siciliano, che si sentiva figlio della Magna Graecia, e il pubblico greco lo ha sempre sentito come un autore familiare, con la sua sensibilità e vivacità mediterranea..... Si rappresentano anche opere che vengono allestite raramente, come **I Giganti della montagna**, in una magistrale edizione presentata nel 1972 al Teatro Nazionale, con la regia di Spiros Evangelatos. Esiste dunque un rapporto speciale tra la Grecia e Pirandello, rapporto che si manifesta, al di là degli spettacoli, con un gran numero di traduzioni di tutte le sue opere, teatrali e di narrativa, una ricca saggistica sulla vita e l'opera, come pure lavori scientifici sulla storia della sua fortuna, scritti da Sofia Iordanidou e Antigoni Manassí, e perfino lezioni universitarie.*

*Sulla base di questi elementi, salutiamo con particolare entusiasmo l'iniziativa dell'Istituto Italiano di Cultura in Atene, di organizzare, in collaborazione con il Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento, questo Convegno su Pirandello e il Teatro, alla cui realizzazione ha contribuito attivamente il neonato Dipartimento di Studi Teatrali dell'Università di Atene, nella convinzione di contribuire in modo decisivo alla realizzazione della sua funzione e all'orientamento internazionale dei suoi studi, come pure al rafforzamento dei rapporti culturali tra i due Paesi nell'ambito del Teatro, vivi già fin dall'epoca del Teatro Cretese e dell'Eptaneso nei secoli XVI e XVII. Auspico pertanto, come presidente di questo Dipartimento, pieno successo ai lavori del Convegno e la prosecuzione di questa fertile collaborazione anche in futuro.*

Walter Puchner  
Presidente  
Dipartimento di Studi Teatrali  
dell'Università di Atene



## PIRANDELLO E IL TEATRO

Enzo Lauretta \*

Pirandello non aveva ancora scritto né una novella né un dramma quando, intorno al 1890, annotava nel suo *Taccuino di Bonn*:

Noi lamentiamo che alla nostra letteratura manchi il dramma e sul riguardo si dicono tante cose e tante altre se ne propongono - sconforti esortazioni addirittura progetti - Opera vana: il vero marcio non si vede o non si vuol vedere. Manca la concezione della vita e dell'uomo. E pure noi abbiamo campo da dare all'epica e al dramma.

Arido stupido e in fondo alessandrinismo - il nostro. (Saggi, p. 1188)

In quello stesso anno aggiungeva che, a differenza del popolo greco,

noi sentiamo troppo, la nostra vita è per se stessa drammatica, però non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che vi siamo impigliati.

(ivi, *La menzogna del sentimento nell'arte*, p.844)

Sicché nel riconoscere la possibilità e l'esigenza drammatica, egli rilevava che senza il necessario distacco e senza una ideologia esistenziale, questo dramma non si può fare: si spiega allora come, dopo l'atto unico del '98, egli considerasse chiuso il capitolo relativo al suo tentativo teatrale.

Né d'altra parte si sentiva di approvare il gusto di un pubblico che andava a teatro per ricavarne forti emozioni o per lasciarsi assecondare e blandire nelle sue passioni borghesi, ignorando la realtà delle lacerazioni e dei problemi dell'esistenza: bisognava dunque intervenire per cambiare il gusto, offrendo allo spettatore un teatro delle idee che fortemente integrasse quello dei sentimenti sui quali stancamente riposava il dramma ottocentesco.

---

\* Presidente del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento

## IL TEATRO IN DIALETTO DI PIRANDELLO

Sarah Zappulla Muscarà \*

Frustrate le giovanili ambizioni ("Oh il teatro drammatico! Io lo conquisterò"), pacatasi la "viva emozione", l' "eccitamento del sangue per tutte le vene", l' "ubriacatura", la "febbre", il "bruciore", l' "allucinazione" che il solo entrare in un teatro gli procura, come scrive ai suoi cari il 4 dicembre 1887, andati a monte i tentativi di far mettere in scena *L' epilogo* (muterà poi titolo: *La morsa*), nonostante l' intervento di Capuana, nel novembre del 1894, Pirandello maturo sembra aver accantonato il palcoscenico, tutto assorbito dall' intensa produzione di novelle e romanzi. Dovranno trascorrere più di vent'anni dalle appassionate confidenze epistolari prima di un suo ritorno al teatro.

L' esordio teatrale di Luigi Pirandello si iscrive nel variegato filone della drammaturgia dialettale siciliana che, maturata a ridosso delle esperienze culturali e storiche più significative tra Otto e Novecento, ha rinverdito le scene nazionali e internazionali esibendo le straordinarie doti interpretative di Giovanni Grasso e Angelo Musco.

Illuministicamente proteso a denunciare la delusione storica dell'isola (che pur vantando un eccezionale vigore culturale non riusciva ad incrinare l' involucro di una mitica immagine atemporale e asociale, né a modificare il registro di un fatalismo edipico), il teatro pirandelliano doveva riservare scarsi spazi a Grasso, destinatario privilegiato di un solo testo, *'A morsa*, non più riconducibile agli abusati stereotipi di un naturalismo di maniera.

Sarà, invece, Musco a segnare con gli accenti del comico lo spartiacque ideale tra il modello interpretativo e testuale del teatro verista, portato al successo da Grasso, ed i fermenti di nuovi moduli espressivi nei quali si avvertivano i primi segni di

---

\* Docente presso l'Università degli Studi di Catania



## ENRICO IV: LA MASCHERA DELLA FOLLIA

Corrado Donati \*

Il teatro, come scrive Savinio nella *Giustificazione dell'autore* per il suo *Capitano Ulisse* è un' "*Avventura Colorata*" in cui "*l'uomo attore sale a una biologia superiore. Acquista il senso totale, assume il comando supremo di se stesso. Si conosce, si sente come nessuno mai quaggiù è riuscito a conoscersi, a sentirsi*"<sup>1</sup>.

Sarà il fatto che Savinio scrisse quest'opera in un clima culturale legato al Teatro d'Arte di Pirandello che doveva rappresentarla<sup>2</sup>; di certo in quest'affermazione vi è molto di pirandelliano (qui possiamo usare il termine in concreto e non come riferimento generico ad un 'pirandellismo' buono per ogni occasione). Così come pirandelliana mi pare quell'immagine del palcoscenico e del retroscena come:

*laboratori che forniscono la chimica del teatro, l'officina di riparazioni ove gl'imperfetti personaggi della vita sono corretti e messi nello stile della casa, il magazzino dei pezzi di ricambio con i quali alcuni ortopedici molto provetti rimettono a nuovo l'umanità acciaccata*<sup>3</sup>.

Come non pensare all' "arsenale delle apparizioni" nei *Giganti della montagna*, ai trucchi di Cotrone e alla "ebullizione di chimere" che aleggia nella villa della Scalogna? Ma come non pensare, anche, a quell'officina di chimismi verbali e simbolici che è *l'Enrico IV*, massimo esempio della virtù terapeutica di smontaggio e rimontaggio dell'Io, bisognoso di riparazioni dopo gli 'acciacchi' provocati dal conflitto con il reale?

Il teatro, come la follia, sottrae l'Io alla determinazione dei comportamenti obbligati, dettati dalle norme, e lo lascia libero di atteggiarsi in mille forme, provando a piacimento le infinite

---

\* Docente presso l'Università degli Studi di Trento

ENRICO IV DI LUIGI PIRANDELLO:  
CRONISTORIA DI UN TESTO E DELLE SUE  
INTERPRETAZIONI

Andrea Bisicchia \*

In un volume, molto documentato, Lido Gedda, non solo ci riferisce sulle varie edizioni del testo, sulla scia degli studi della Pasquazzi Ferro Luzzi<sup>1</sup> o dei contributi di Leonardo Bragaglia e Alessandro D' Amico<sup>2</sup>, ma ci introduce anche nel mondo delle messinscene, attraverso un itinerario che va dalla prima rappresentazione, con Ruggeri protagonista, alla penultima, con Albertazzi nel ruolo di Enrico IV<sup>3</sup>. Mancano le edizioni di Bosetti, con la regia di Sciaccaluga e di Renato De Carmine che ne ha curato anche la regia. Per quanto riguarda le origini del testo credo di potere indicare una nuova ipotesi, facendo riferimento a tre lettere del 4, dell' 11 e del 18 dicembre 1917, dove Pirandello risponde a Ruggeri, in occasione di una richiesta di traduzione di *La vita è sogno* di Calderón de la Barca. Sembra, a detta di Bragaglia, che Ruggeri non avesse il coraggio di chiedere a Pirandello un adattamento o una nuova versione della commedia di Calderón, perché smanioso di interpretare il personaggio di Sigismondo. Dalle risposte di Pirandello, si può intuire quanto questa richiesta potesse turbarlo, perché sviava il suo meraviglioso interprete del *Piacere dell' onestà* dai programmi che aveva in mente per lui.

Nella lettera del 4 dicembre dice di aver chiesto a Bacci notizie intorno alla traduzione italiana di *La vita è sogno* e di aver saputo che il Fleres ne aveva iniziato una traduzione. Fatto cenno a queste notizie, riprende a parlare del successo del *Piacere dell' onestà* e di *Pensaci Giacomino* di cui dice di mandargli un estratto. Nella lettera del 17 dicembre, su insistenza di Ruggeri, lo informa di avergli spedito il primo volume del teatro scelto di Calderón, in cui troverà, in lingua

---

\* Docente presso l'Università degli Studi di Parma

## PIRANDELLO E LA CONCEZIONE DEL CINEMA: DALLA MACCHINA-MOSTRO ALLO SCHERMO COME PROIEZIONE DELL'AUTORE

Luigi Allegri \*

Adesso si dice che la televisione sta uccidendo il cinema, e lo uccide sia economicamente, sottraendogli spettatori e dunque strangolandone la produzione, sia linguisticamente, perché impone codici più forti a quelli appena un poco differenti ma già obsoleti del cinema. E il teatro è uscito dall'orizzonte problematico, parente povero o altezzoso nobile decaduto, comunque soggetto ininfluyente in questa battaglia (anche se - è un mio parere personale - la televisione, quando non è presa diretta della realtà, e forse anche lì, ha maggiori parentele col teatro che col cinema). Il dato importante, nell'ottica che qui ci interessa, è comunque che la costellazione di argomenti che oggi serve a *difendere* il cinema e a dimostrare la necessità della sua sopravvivenza, è sostanzialmente la stessa che settanta o ottant'anni fa serviva a differenziare il teatro dal cinema. Il cinema, si dice oggi, non è solo divertimento né mera riproduzione della realtà, come la televisione, perché utilizza tutta una serie di strumenti drammaturgici e linguistici (dalla recitazione degli attori al montaggio creativo) che costituisce un diaframma di operatività estetica, che individua il luogo in cui la creazione linguistica ed estetica può manifestarsi.

Ma quando il cinema cominciava ad uscire dalla dimensione di fenomeno da baraccone e consolidava le proprie strutture linguistiche, sintattiche e narrative, e dunque imponeva un confronto col teatro, quello stesso ordine di considerazioni serviva a collocarlo in posizione subalterna, come luogo del divertimento e della mera riproduzione della realtà, per privilegiare il teatro, luogo dell'arte, della tensione drammatica e della presenza dell'uomo a sé.

---

\* Docente presso l'Università degli Studi di Parma

## SOMMARIO

Remo RAPETTI, <i>Presentazione</i> .....	Pag. 3
Walter PUCHNER, <i>Indirizzo di saluto</i> .....	» 4
Enzo LAURETTA, <i>Pirandello e il teatro</i> .....	» 7
Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, <i>Il teatro in dialetto di Pirandello</i> .....	» 17
Corrado DONATI, <i>Enrico IV : la maschera della follia</i> .....	» 43
Andrea BISICCHIA, <i>Enrico IV di Luigi Pirandello : cronistoria di un testo e delle sue interpretazioni</i> .....	» 59
Luigi ALLEGRI, <i>Pirandello e la concezione del cinema : dalla macchina-mostro allo schermo come proiezione dell' Autore</i> .....	» 77

\*Delle comunicazioni presentate al Convegno, non sono qui pubblicate, perché non pervenute, quella del prof. Renato TOMASINO, *Pirandello e l'attore*, e del prof. Kostas GHEORGUSOPOULOS, *Il teatro di Pirandello e la Grecia*.