



Semestrale di drammaturgia  
dell'Istituto di Studi Pirandelliani

ANNO I - N. 1/2 - GENNAIO/DICEMBRE 2019

A PARTIRE  
DAI 150 ANNI  
DALLA NASCITA DI  
LUIGI PIRANDELLO

BULZONI EDITORE

**A PARTIRE  
DAI 150 ANNI  
DALLA NASCITA DI  
LUIGI PIRANDELLO**



## SOMMARIO

<b>PRESENTAZIONE</b> .....	p. 5
----------------------------	------

### **PIRANDELLO NELLE SCENE ITALIANE**

Ubaldo Soddu, <i>Pirandello a fine Novecento: un paese che si cerca ma non si trova</i> .....	» 11
Elio Testoni, Marina Marcellini, <i>Pirandello nella televisione italiana</i> .....	» 33

### **PIRANDELLO NELLE SCENE INTERNAZIONALI**

Maia Giacobbe Borelli, <i>Pirandello delle avanguardie. Pirandello e la scena francese dei primi anni Venti</i> .....	» 77
Jean Paul Manganaro, <i>Tradurre I giganti della montagna</i> .....	» 99
<i>Per una lingua di guerra: tradurre Pirandello per il teatro francese di oggi. Conversazione con Jean Paul Manganaro; cura e traduzione di Maia Giacobbe Borelli</i> .....	» 103
Ilona Fried, <i>Sei personaggi in cerca d'autore in Ungheria: come storia e come terapia</i> .....	» 115
Alice Flemrová, <i>Pirandello e la questione della traduzione</i> .....	» 129
Lisa Sarti, <i>Pagine d'oltreoceano. Pirandello a New York (1923-24)</i> .....	» 141
Alessandra Vannucci, <i>Ma quale finzione; è la realtà signori miei, la realtà. Fortuna di Pirandello in Brasile</i> .....	» 159
Yuri Brunello, Taynan Leite da Silva, <i>Spavento e fascinazione. La drammaturgia brasiliana incontra Pirandello</i> .....	» 173
Alessio Bergamo, <i>Il progetto Ciascuno a suo modo di Anatolij Vasil'ev</i> .....	» 185

### **PIRANDELLO. RICORRENZE**

1937. <i>L'abito nuovo, uno scenario di Pirandello, una commedia di Eduardo</i> , di Antonella Ottai .....	» 207
2007. <i>I giganti della montagna, Un autore senza diritti</i> , a cura di Antonella Ottai .....	» 231

*Interviste a:*

<i>Federico Tiezzi</i> .....	p. 232
<i>Un poema per la morte di Ilse</i> , di Franco Scaldati .....	» 241
<i>Enzo Vetrano e Stefano Randisi</i> .....	» 273
<i>Roberto Latini</i> .....	» 280

**PIRANDELLO. PRESENZE D'ARCHIVIO**

Paola Bertolone, Rabarbaro. <i>Vittorio Gassman, Gerardo Guerrieri e la riscrittura di Questa sera si recita a soggetto di Pirandello</i> .....	» 285
Dina Saponaro, Lucia Torsello, Angelo: <i>il "canto ignoto" di Luigi Pirandello</i> ...	» 305

**SCRIVERE TEATRO OGGI**

Katia Ippaso, <i>Non domandarmi di me, Marta mia</i> .....	» 321
Alberto Bassetti, <i>Un sogno a Stoccolma</i> .....	» 335
All'inizio lo trovavo antiquato... <i>Dacia Maraini su Luigi Pirandello. Una conversazione con Lisa Sarti</i> .....	» 369

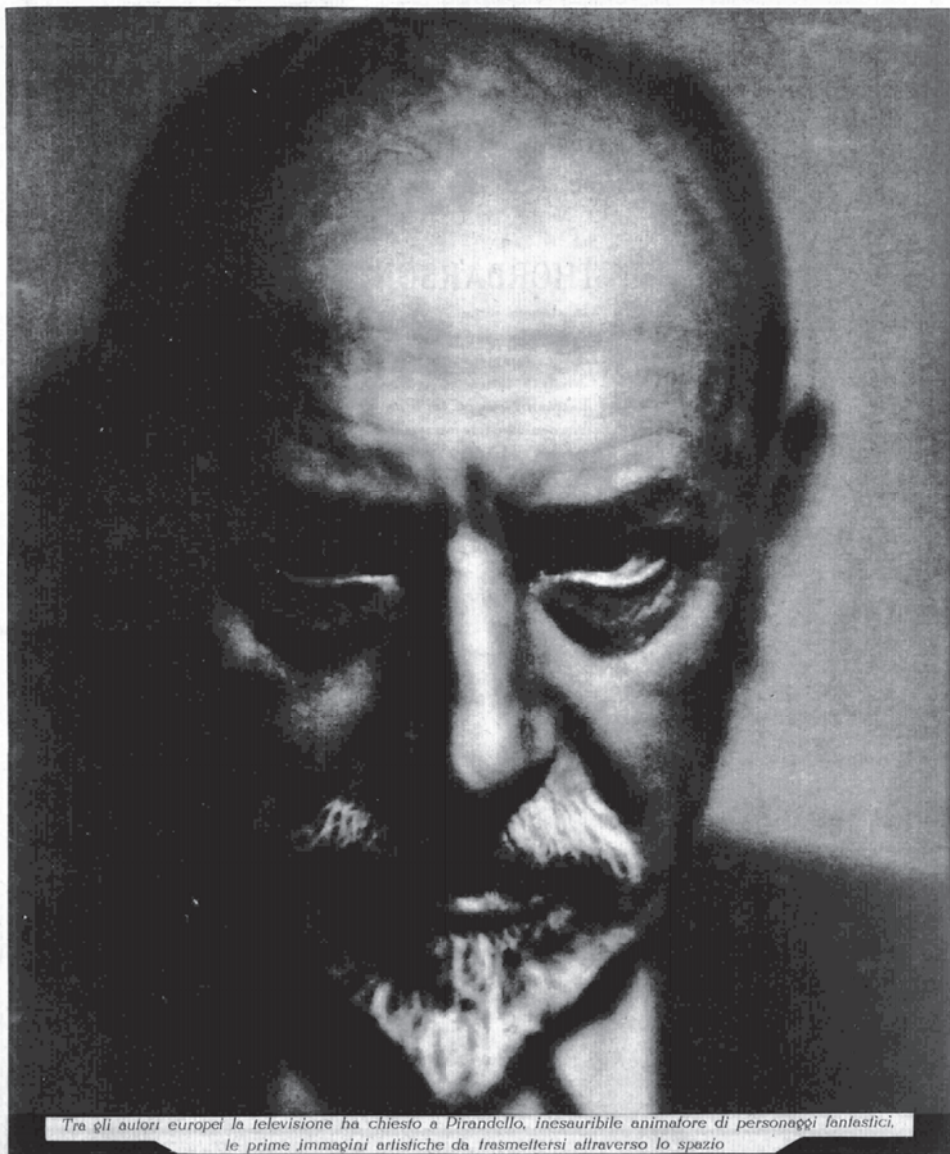
**RICOGNIZIONI. I TEATRI NAZIONALI**

Elio Testoni, <i>Il Teatro italiano oggi: quale riforma? Spunti dai modelli teatrali europei</i> .....	» 375
<i>Intervista ad Antonio Calbi</i> , a cura di Elio Testoni .....	» 397

**NOTIZIARIO**

Il caso Pirandello: <i>l'Istituto celebra il centocinquantesimo della nascita di Luigi Pirandello</i> .....	» 405
Annamaria Andreoli, <i>L'opera nazionale di Luigi Pirandello</i> .....	» 409
Dina Saponaro, Lucia Torsello, <i>Nuove acquisizioni archivistiche dell'Istituto di Studi Pirandelliani</i> .....	» 413

# RADIOCORRIERE



*Tra gli autori europei la televisione ha chiesto a Pirandello, inesauribile animatore di personaggi fantastici, le prime immagini artistiche da trasmettersi attraverso lo spazio*



## PRESENTAZIONE

Inaugurando la nuova serie di «Ariel», riportiamo l'immagine di copertina di un numero del «Radiocorriere», organo di stampa dell'EIAR, l'Ente di Stato per la radiofonia in epoca fascista; risale al 1930, (9-16 agosto, n. 32) e ci offre un suggestivo primo piano di Luigi Pirandello, dove il forte contrasto fra ombra e luce sembra accreditarlo come maestro di arcani. La foto peraltro non è sconosciuta ma la notizia che la accompagna è sorprendente: «Fra gli autori europei la televisione ha chiesto a Pirandello, inesauribile autore di personaggi fantastici, le prime immagini artistiche da trasmettersi attraverso lo spazio». La “televisione” in Italia è assolutamente futuribile: l'EIAR comincerà a sperimentarla alla fine degli anni Trenta, per interrompersi nel corso del conflitto mondiale e iniziare – ormai trasformata in RAI – un regolare palinsesto solo nel 1954. La copertina non riferisce quindi un progetto dell'Ente di Stato italiano capace di coniugare al futuro l'autore drammatico più celebre di cui dispone il Paese, ma si limita ad annunciare invece che un soggetto fantasmatico – la televisione – si alimenterà delle fantasie di Pirandello. La notizia in realtà è dovuta al fatto che un mese prima la BBC, a luglio, per la prima volta nel mondo, trasmette un dramma di ampia durata (30'), scegliendo proprio un testo di Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* per sperimentare una ripresa teatrale. La novità, fornita in modo così criptico e impersonale, esplose in un'Italia dove ancora si stava discutendo sull'opportunità di includere le opere teatrali nei palinsesti radiofonici nazionali: un referendum promosso dall'EIAR sul gradimento della prosa da parte dei radioascoltatori – i cui esiti sono riportati nel numero del «Radiocorriere» a cui ci riferiamo – racconta infatti che la tolleranza del pubblico per la prosa non sarebbe andata oltre i quindici minuti. E questo solo perché, concludeva il cronista, l'Italia mancava di un grande drammaturgo capace di indicare la via maestra. Eppure, proprio la BBC aveva di recente firmato un contratto con George B. Shaw per trasmetterne radiofonicamente il teatro. Nel '30, però, il nome, le imprese e la persona stessa di Pirandello avevano già da tempo scavalcato i confini del paese e dei suoi dibattiti, per diventare patrimonio mondiale.

Alla portata internazionale che tale patrimonio ha assunto sin dalle prime manifestazioni, volevamo dedicare questo numero che riprende, dopo un lungo silenzio, la periodicità di «Ariel», la rivista di drammaturgia dell'Istituto di Studi pirandelliani e sul teatro contemporaneo, diretto ora dalla professoressa Annamaria Andreoli (succeduta nella presidenza a Paolo Petroni). In tale prospettiva, l'immagine di copertina recuperata



negli archivi delle teche RAI, più che aggiungere un ulteriore tassello nel quadro dei rapporti fra Pirandello e i diversi media, intende sottolineare il fatto, se mai ce ne fosse bisogno, che la sua rivoluzione non investe solo le scene teatrali di molti paesi, ma che anche le conquiste della modernità – dal cinema *parlante* alle riprese via etere – si legano alle origini al suo nome. Come se il valore eversivo della sua drammaturgia contenesse di per sé un *incipit* con cui scrivere e riscrivere la storia dello spettacolo, a prescindere dalle tecnologie che la pongono in essere. Restituire l'intensità di questo valore fondativo, quale si manifesta a partire dal tempo e dallo spazio a lui contemporanei, ci era sembrato un passo obbligato in un numero che era stato pensato nel 2017 per celebrare i centocinquanta anni della sua nascita, e che poi, per una serie di vicissitudini anche burocratiche (rinascere si è dimostrato più complicato che nascere) ha mancato l'occasione celebrativa per guadagnare in compenso altri contributi che ne hanno rafforzato l'intento iniziale (e della natura composita di questo numero rendono infatti conto le date di origine dei singoli saggi). Nei diversi interventi che arricchiscono il presente volume la parola pirandelliana mostra infatti una sua qualità "seminale": non per niente l'autore l'avrebbe voluta im/mediata, anche quando trasmigrava in altre lingue e in altri linguaggi (e traduttore era stato egli stesso, come ci ricorda il saggio di Alice Flemrová): «le parole come le senti», chiedeva Pirandello – ancora alla fine della sua esistenza – a Eduardo De Filippo nel corso della loro cooperazione per la stesura dell'*Abito nuovo*. Sin dal suo nascere alla scena la parola di Pirandello si rivela dunque «lingua di guerra», secondo l'espressione di Jean-Paul Manganaro, che ne rivendica tale carattere nella sua attuale opera di traduzione in francese; e «spavento e fascinazione» – stando al titolo del saggio di Yuri Brunello e di Taynan Leite da Silva sull'accoglienza in Brasile di Pirandello – suscita infatti la sua opera quando viaggia in altre culture. Delle sue avventure – non solo geografiche ma anche di comprensione – dalla Francia agli Stati Uniti all'America latina, ci parlano i saggi di Maia Giacobbe Borelli, di Lisa Sarti, di Alessandra Vannucci. D'altra parte, anche il lungo attraversamento che la sua opera compie nella scena teatrale italiana, oggetto di un acuto esame di Ubaldo Soddu – e di quella televisiva, secondo la documentata ricognizione di Elio Testoni e Marina Marcellini – è un continuo assestamento di senso che accompagna le temperie sociali e culturali del paese; per offrirsi infine al teatro di sperimentazione nel suo mito incompiuto e più persistente – *I giganti della montagna*: delle loro messe in scena parlano Federico Tiezzi, Enzo Vertrano e Stefano Randisi, Roberto Latini. Il racconto di Tiezzi, in particolare, è arricchito dalla poesia – inedita – di un grande autore in lingua siciliana, Franco Scaldati, al quale il regista aveva affidato la composizione del finale dell'opera.

Proprio perché belligerante di natura e mai assuefatta, mai conforme a una visuale unidimensionata, la drammaturgia pirandelliana può germinare in altre discipline – la psichiatria sperimentale dell'Istituto di terapia occupazionale di Pomaz, di cui parla Iona Fried – o diventare il campo elettivo in cui si alimenta la passione filosofica di un riformatore potente della relazione teatrale come il regista russo Anatolij Vassil'ev, nella testimonianza diretta di Alessio Bergamo, regista e uomo di teatro che allora lo assisteva nella sperimentazione di *Ciascuno a suo modo*.

Ancora a Pirandello è dedicata, in questo primo numero, la sezione della rivista che

privilegia l'esplorazione degli archivi di teatro: in questo caso l'Archivio Guerrieri offre all'analisi di Paola Bertolone il copione inedito di un'originale messa in scena di *Questa sera si recita a soggetto*, di Gassman e Guerrieri, un vero e proprio saggio/spettacolo sulla regia negli anni sessanta. Grazie poi ai nuovi fondi archivistici di cui si è recentemente arricchito l'Istituto di Studi pirandelliani, Dina Saponaro e Lucia Torsello possono analizzare e restituirci un inedito dell'autore – *Angelo* – conservato nell'archivio donato dagli eredi di Marta Abba (Cfr. la sezione *Notiziario*).

E Pirandello infine – nella sezione della rivista dedicata a testi teatrali inediti ma già sottoposti alla prova del pubblico – è anche protagonista di due testi teatrali, ispirati, nel caso di Katia Ippaso, al carteggio di Marta Abba con lo scrittore (le lettere dell'attrice fanno parte della donazione all'Istituto degli eredi), e nel caso di Alberto Bassetti, agli episodi cruciali della vita di Pirandello, rievocati nella notte che precede la consegna del premio Nobel. Entrambe le pièce hanno avuto in Francia la loro *mise en espace*. Ancora di Pirandello ci parla, in questa sezione, Dacia Maraini in una conversazione con Lisa Sarti.

Con questo omaggio agli studi pirandelliani e con l'articolazione in sezioni diverse, «Ariel» si appresta così ad affrontare la nuova serie, aperta ai più recenti esiti della ricerca sull'opera di Pirandello e più in generale sull'esplorazione degli archivi di teatro del Novecento, ma anche alle affermazioni della drammaturgia contemporanea sui palcoscenici internazionali. Con un'ultima sezione dedicata alle organizzazioni che si sono dati i Teatri nazionali, in Italia e in Europa, per venire incontro alle esigenze della scena contemporanea nelle sue varie manifestazioni (in questo numero la ricognizione, condotta da Elio Testoni, era partita nel 2017 dal Teatro di Roma, con un'intervista all'allora Direttore Antonio Calbi). Nella convinzione che nel rapporto fra il linguaggio e la scena viva anche la libertà e la tenuta della comunità sociale e che di questo occorra dar conto negli studi dedicati al teatro; dai giovani soprattutto e da chi, nell'amore per la ricerca e nel suo insegnamento, ha conservato tutto l'entusiasmo.

a. o.



Alessandra Vannucci

**MA QUALE FINZIONE; È LA REALTÀ SIGNORI MIEI, LA REALTÀ.  
FORTUNA DI PIRANDELLO IN BRASILE.**

Forse non tutti sanno che se ne andò in Brasile, nell'immediato dopoguerra, parte rappresentativa della generazione che inaugurò la scena di regia in Italia e che perciò fu detta la «generazione dei registi»<sup>1</sup>. Si erano formati a Roma, tra il 1941 e il 1945, nelle sale e nei corridoi dell'Accademia d'Arte Drammatica; alcuni di loro avevano imparato il mestiere a bottega, al Teatro delle Arti, dove le nottate si consumavano tra ribalte, lampadine e frange di sipari mentre nelle strade la gente viveva l'incubo dei razionamenti e delle bombe. Inaugurata nel 1936 alla presenza dell'illustre Pirandello, in rappresentanza del governo, l'Accademia istituì da subito una cattedra di Regia e l'affidò, prima all'attrice Tatiana Pavlova che aveva lavorato, se non direttamente con Stanislavskij, con registi a lui prossimi; e poi a Guido Salvini, nipote del grande Tommaso che il maestro russo aveva visto nel 1891 ed ammirava, tanto da descriverne come esemplari, ne *Il lavoro dell'attore su se stesso*, i meticolosi procedimenti di preparazione del personaggio che Salvini compiva in camerino e che descriveva come il suo «trucco dell'anima». L'immedesimazione graduale poneva la meta della duplicazione di prospettiva, non come patologia schizofrenica, ma come tecnica di dissociazione percettiva controllata nel corpo dell'attore: la percezione del personaggio che «non sa niente del suo futuro»<sup>2</sup> e quella dell'interprete, il quale ha sempre presente l'intero percorso e la distanza tra sé (che si vive) e l'altro (che si recita).

Dopo l'avvio sperimentale, l'insegnamento di regia all'Accademia entrò in una fase di normalizzazione di criteri: agli alunni registi era d'obbligo seguire la medesima formazione triennale degli iscritti al corso di Recitazione, più alcune discipline teoriche specifiche (Regia, Scenotecnica, Costumi) fino al «saggio» di fine anno, in cui avrebbero guidato le prove e diretto le fasi dell'allestimento, dal trattamento drammaturgico e con-

<sup>1</sup> Claudio Meldolesi, *Fondamenti del Teatro Italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma 2008. Il presente saggio è in parte tratto dal mio libro, *A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*, Perspectiva, São Paulo 2014. Il libro intende onorare l'invito che mi fece molti anni fa il maestro Meldolesi, di dedicarmi alla ricerca sull'avventura dei giovani registi in Brasile.

<sup>2</sup> Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 409.

duzione della lettura del testo a tavolino alla definizione di ogni dettaglio dell'interpretazione (vale a dire, secondo Salvini, intenzione, registro vocale, impeto, movimenti, etc.) oltrech  di scene, costumi, musica e luci<sup>3</sup>. Il regista doveva essere al tempo stesso a servizio dell'arte dell'attore e in grado di dominarla.

Della prima leva di alunni registi, nessuno era (come invece Salvini) figlio d'arte. Ne facevano parte Vito Pandolfi, Mario Landi, Luigi Squarzina, Luciano Salce, Luciano Lucignani; Adolfo Celi, ammesso come attore, tent  il passaggio di corso ma gli fu negato – Salvini per  ottenne di farlo frequentare informalmente. Erano tutti del 1922. Costituirono un gruppo iniziatico, ribelle e competitivo (gli Undici) i cui incontri notturni (i Colloqui) regolati da rigidi rituali d'accesso erano appuntati in un diario, anni dopo redatto da Salce insieme a Vittorio Gassman e pubblicato con sintomatico titolo *L'educazione teatrale*. Tra un bicchiere di vino da poco e una forchettata di pastasciutta, si sfidavano a tutto, dalla battaglia di cuscinate a luce spenta alla gara di *scenette* in cui una squadra dava il tema per l'improvvisazione dell'altra, a duelli sotto mentite spoglie (due pirati al bar; Danton e Robespierre, l'Allievo regista e l'Amico impiegato) oppure incontri improbabili (un triangolo sentimentale tra Dante, Rasputin e Wanda Osiris), alla mostra di imitazioni e di pose surrealiste fino al gioco della verit , il cui fine era smontare la propria personalit  («despersonalizzarsi», dicevano) e sintetizzarsi in qualcos'altro (ci fu chi si sintetizz  in un cetriolo). Vedevano un nesso chiaro tra questo repertorio attoriale (il Materiale Plastico) e la regia, ossia quei concreti risultati spettacolari che essi, quando si fossero gettati «nell'universale agone del Teatro»<sup>4</sup>, avrebbero potuto mostrare e diffondere, come quadrunviri, ai quattro canti del pianeta.

Era la loro Missione. Accadeva nel 1943.

Non sorprende che, a guerra finita, dopo aver sbarcato il lunario come comparse nelle compagnie di giro che continuavano a girare anche durante la crisi elettrica oppure come assistenti dei rarissimi registi che il mercato assorbiva (tra cui Salvini), alcuni di loro, cogliendo le occasioni del tempo, emigrarono dall'Italia in macerie verso un Brasile mitico, terra aperta agli esploratori, agli avventurieri, ai fondatori. Per primo, nel 1948, sbarc  Adolfo Celi, con le tasche vuote, la testa piena di idee e un biglietto per la prossima nave di rientro. Fu nominato Direttore del Teatro Brasileiro de Com dia (TBC) a S o Paulo e fece scritturare Ruggero Jacobbi che da un annetto s'arrangiava a Rio de Janeiro come critico di cinema e regista; poi arrivarono Luciano Salce, Flaminio Bollini, Gianni Ratto. Erano giovani, autorevoli ed erano italiani, in una citt  in cui esserlo era, per la stragrande maggioranza del pubblico, pressoch  sinonimo di essere artisti. La sensazione risultava da un secolo di espatri teatrali dalla penisola sulla rotta sudamericana, a botte di tutto esaurito e di favolosi omaggi al genio, a principiari da Adelaide Ristori, che fu amica personale dell'Imperatore Pedro II e Tommaso Salvini, che fu proclamato e portato in trionfo dalla folla come il pi  grande attore vivente; passando per Ernesto Rossi, che si present  con una lettera di Garibaldi dicendo d'essere (lui, Rossi)

<sup>3</sup> Guido Salvini, *Che cos'  la regia drammatica*, in «Scenario», n.1, gennaio 1936.

<sup>4</sup> *L'educazione teatrale*, Gremese, Roma 2004, p. 56.

«l'attore dei due mondi» ed Eleonora Duse che fece innamorare mezza Rio (anche se a lei il teatro pareva sempre «un forno») per finire, negli anni Venti, alle «missioni culturali» (finanziate dal regime) di Filippo Tomaso Marinetti e Anton Giulio Bragaglia e all'unica tournée intercontinentale del Teatro d'Arte nel triennio (1925-28) in cui Pirandello fu capocomico della Compagnia. Negli anni Trenta, però, quella mania di fare stagione (ogni anno) dall'altra parte dell'Oceano s'era interrotta.

Facciamo un salto indietro, all'estate del 1927. A Pirandello interessava capitalizzare in America Latina il successo dei recenti allestimenti parigini e inoltre, incontrare la figlia Lietta, andata sposa anni prima a un militare cileno; giunse a Rio in ritardo di un giorno, a causa delle imponenti manifestazioni dei sindacati di Buenos Aires contro la condanna, a New York, di Sacco e Vanzetti; dalla nave, insieme a lui e alla Compagnia, sbarcarono bauli per rappresentare un repertorio di 17 drammi (14 dell'autore: praticamente *l'opera omnia* fino a quel momento) nei 17 giorni che avrebbero trascorso tra São Paulo e Rio: una media allucinante perfino per quei tempi. Ed erano tempi di prosperità per il teatro brasiliano, con due spettacoli a serata, anche tre nei giorni festivi, a ingresso continuato come al cinema. Erano tempi in cui gli attori italiani, per concorrere con i colleghi spagnoli e portoghesi, linguisticamente favoriti, s'impegnavano a presentare una novità al giorno, ovviamente in lingua originale – e i suggeritori impazzivano nelle buche. Erano tempi in cui anche in Brasile trionfavano i mattatori che, di norma, sceglievano testi adatti al loro tipo comico, li infarcivano di varianti personali e non li mandavano a memoria né li provavano con il resto della compagnia: si facevano sostituire con una sedia e poi, che ci pensasse il suggeritore. Uno di questi beniamini del pubblico era Jaime Costa, che da anni percorreva le provincie e le capitali prestando a Lamberto Laudisi [di *Così è (se vi pare)*] la sua corporatura massiccia, oltre all'espressione collerica, i baffoni e le occhiaie fonde alla Govi che facevano il suo "tipo". Costui si vantava a ragione di essere «l'unico interprete di Pirandello in Brasile»<sup>5</sup>, titolo grazie al quale ai primi di settembre del 1927 ottenne la presenza dell'illustre maestro, in frac, al debutto di gala di *Pois è isso* al Teatro Trianon, a Rio de Janeiro. Sul muro troneggiava la chiamata: «Uno spettacolo degno del secolo: allucinante!»<sup>6</sup>.

In Brasile, l'opera letteraria di Pirandello era conosciuta dal 1925, anno di pubblicazione delle *Novelle per un anno* (Libreria Italiana, São Paulo). Le opere teatrali, più che esser messe in scena, erano lette con stupore e talvolta sbigottimento, risultando oscure al limite del folle, moralmente censurabili, irrepresentabili ma indubbiamente moderne, visto che andavano di gran moda nelle capitali europee. Prima dell'arrivo della Cia. Teatro d'Arte, il pubblico brasiliano aveva visto le versioni italiane di *Sei personaggi in cerca d'autore*, al Theatro Municipal di Rio, nel 1923 (Cia. Vera Vergani) e nel 1925 (Cia. Niccodemi); de *Il gioco delle parti* nel 1924 (Cia. Mimì Aguglia) e nel 1926 (Cia. Italia Almirante); di *Così è (se vi pare)* e di *Come prima, meglio di prima* nel 1924 (Cia. Maria Melato). Qualche spettatore privilegiato era stato testimone del trionfo pa-

<sup>5</sup> «Folha da Manhã», São Paulo, 8.9.1927.

<sup>6</sup> «Correio da Manhã», Rio de Janeiro, 6.9.1927.

rigino dei *Sei personaggi* nel 1924 (Cia. Pitoëff). Intellettuali modernisti come Oswald de Andrade e Alcântara Machado descrivevano le opere del maestro come veri e propri ribaltoni drammaturgici: una «spaventosa riforma scenica: la prima impressione è che lo spettacolo fu cancellato. Il teatro aperto e spoglio [...] e poi la vita che parla, l'argomento truce, fango e stelle, la febbre della cruda realtà»<sup>7</sup>, scrisse il primo a riguardo dei *Sei personaggi*, che vide a Parigi, al Théâtre des Champs-Élysées, con Artaud nella parte del suggeritore. Ed il secondo, che neanche l'aveva visto: «L'azione si sviluppa a salti, senza una coerenza, senza logica. I Sei Personaggi non parlano: delirano. Tutto in quest'opera bizzarra vaga tra l'impercettibile e l'ignoto»<sup>8</sup>. Pareva sconsigliabile imitare Pirandello e, ciò nonostante, pirandellismi spuntavano da tutte le parti, soprattutto dopo la traduzione (1933) del *Fu Mattia Pascal*<sup>9</sup>. Nessuno però osava metterlo in scena, nonostante il successo ininterrotto dei suoi testi. Durante gli anni Trenta, le sue commedie furono cavallo di battaglia delle principali compagnie italiane in visita, tra cui quella capitanata da Ruggero Ruggeri nel 1929 (*Enrico IV, Il piacere dell'onestà, Tutto per bene*) e le due dirette da Bragaglia, con Renzo Ricci e Laura Adani nel 1937, con la Borboni l'anno successivo; infine, nel 1939, la Cia. Merlini-Cialente.

Si dovette attendere la forzata interruzione bellica perché un gruppo di dilettanti scegliesse Pirandello per inaugurare la propria attività a Rio de Janeiro: ancora *Così è (se vi pare)*, in nuova traduzione, ben più fedele della versione aggiustata al "tipo" di Jaime Costa, però sotto altro titolo (*A verdade de cada um*) e con elenco quasi interamente nazionale, eccezion fatta per il polacco Ziembinski che creò e montò le luci per la ripresa (1941). Quei giovani artisti si dettero il nome di "Comediantes" in omaggio al programma di permanente trasfigurazione ideato da Jacques Copeau per i suoi *comédiens*: non attori, quindi, giacché mentre l'attore entra e dà la propria forma al personaggio, il *comediante* invece si deforma per accoglierlo in sé – un po' come la donna "fantasma" nel dramma che inscenavano la quale, finalmente interrogata sulla propria identità, afferma di essere al contempo la figlia della signora Frola e la seconda moglie del signor Ponza: «io sono colei che mi si crede». Una battuta, un titolo, un programma che differenziavano nell'essenza poetica, non solo formalmente, questo allestimento dal precedente. Il secondo spettacolo dei "Comediantes" fu un *Vestido de noiva (Vestito da sposa)* che fu (ed è tuttora) considerato la prima e maggior prova drammatica nazionale e che, al debutto, i critici carioca fecero risalire a una genealogia pirandelliana. In effetti, il dramma si presenta scisso in tre ambienti (realtà, allucinazione, memoria) che corri-

<sup>7</sup> «Correio Paulistano», São Paulo, 29.6.1923.

<sup>8</sup> «Jornal do Comércio», São Paulo, 30.1.1925. Apud Cecilia De Lara. *De Pirandello a Piolim. Alcântara Machado e o teatro no modernismo*, Ministério da Cultura, Rio de Janeiro 1987, p. 101.

<sup>9</sup> Soprattutto il tema del doppio con i suoi grotteschi corollari piacque a scrittori e drammaturghi, come Guilherme Figueiredo e Joracy Camargo (il cui *Deus lhe pague* su un magnate che si finge miserabile per scommessa e finisce per esserlo, riempi le sale per una decina d'anni); Henrique Pongetti, Pedro Bloch (i cui monologhi e atti unici in flusso di coscienza riprendono talvolta testualmente ambienti pirandelliani), Edgar da Rocha Miranda (il cui *Não sou eu ricalca Come tu mi vuoi*) e ancora Raimundo Magalhães Jr., Agostinho Olavo, Hermilo Borba Filho, etc.

spondono ad altrettante “versioni” discordanti del vissuto; parte del dramma si svolge in un bordello e riguarda il passato di una prostituta, come nei *Sei personaggi*; tutto accade a partire da un incidente e dai diversi tentativi di scampare agli effetti catastrofici della disgrazia, come in *Enrico IV*<sup>10</sup>. L'autore stesso, Nelson Rodrigues, ammette che «era sempre, ancora tempo di Pirandello [...]». Era nell'aria, diffuso, volatizzato, atmosferico: tutti noi lo respiravamo», e che perciò al debutto aveva pensato bene di assumere una posa da «pirandelliano nato e ereditario»<sup>11</sup>. L'impatto delle nuove forme (il teatro nel teatro, la dissociazione tra persona e personaggio, l'interruzione dell'unità e verosimiglianza dell'azione drammatica, l'uso scenico di flash-back, l'introduzione nel quadro di drammi borghesi, spesso domestici, di temi scabrosi come incesto, voyeurismo, frigidità, tradimento e nevrosi) disarticolò, nel 1921 a Roma come a Rio de Janeiro nel 1943, le aspettative del pubblico; sorge però il dubbio che si trattasse di pubblici analoghi. Tanto è che quello stesso Oswald de Andrade che, a Parigi nel 1924, aveva lodato di Pirandello la poetica «spaventosa» che egli allora comprendeva all'avanguardia di una cultura borghese incapace di contenere nei suoi canoni tutta quella «febbre di cruda realtà»; invece nel 1943 scrisse, a proposito dei suoi tardivi cultori, che tali esperienze intellettualistiche «non corrispondono più all'anelito del popolo che vuole, che ha diritto di conoscere»<sup>12</sup>. Non solo, le giudicò imputabili della degenerazione del teatro, giacché consolidavano la restrizione delle platee alla sola élite egemonica.

Torniamo così alla fine degli anni Quaranta, quando arrivarono a São Paulo (una metropoli in crescita industriale e sviluppo verticale, analoga a Milano nel panorama tutto ancora “da farsi” dell'America) i giovani registi italiani: chi in nave, chi in treno e chi (come Celi, da Buenos Aires) addirittura in aereo. L'arte, fino a pochi anni prima considerata poco più che una «distrazione per ricchi», a detta di chi ci visse<sup>13</sup>, cominciava a interessare a investitori e impresari come prodotto che era quindi pubblicizzato da gigantesche *réclames* sui muri delle fabbriche, perché si formasse un pubblico tra le masse di operai che ne uscivano ogni giorno ed il cui scarso tempo libero poteva essere subissato di svaghi. C'era da fare di tutto in quel mercato che si professionalizzava quasi senza concorrenza: teatro, cinema, giornali, scuole d'arte, musei e televisione – sotto certi aspetti, come per quanto riguarda l'invenzione dei palinsesti, con dieci anni di anticipo rispetto all'Italia. L'avventura brasiliana dei giovani registi parve straordinaria anche agli occhi di chi era rimasto a casa; parecchi fecero piani per raggiungerli, tra musicisti, scenografi, sceneggiatori, costumisti e fidanzate; minacciò di partire anche Vittorio Gassman e se l'avesse fatto avrebbe mutato le sorti, non solo del teatro in Brasile ma pure del campionato di avventure galanti. Misurate le reciproche ambizioni, i rimasti

<sup>10</sup> Come notò anche un critico contemporaneo: Alvaro Lins, «Correio da Manhã», Rio de Janeiro, 9.1.1944.

<sup>11</sup> Nelson Rodrigues, *O reacionário. Memórias e confissões*, Record, Rio de Janeiro 1977, p. 146 e *A menina sem estrelas*, Companhia das Letras, São Paulo 1993, p. 170.

<sup>12</sup> Oswald de Andrade, *Ponta de lança*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1971, p. 87. Cfr. Yuri Brunello, *Nelson Rodrigues pirandelliano*, Substancia, Fortaleza 2016, p. 76 passim.

<sup>13</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 1960 (orig. 1955).



cominciarono a evocare i partiti come la «quinta colonna» della generazione, nel senso di un avamposto della Missione (la missione registica, descritta nelle prime pagine di questo saggio) in terre primitive ma, perché no, colonizzabili. In quella civiltà teatrale senza padri né padroni, i giovani registi italiani avevano il presentimento di poter essere non solo continuatori di un sapere, ma anche creatori di nuovi linguaggi. La volontà di potenza dinanzi ad un Nuovo Mondo considerato, un po' per comodità, artisticamente vergine ed in attesa d'esser fecondato era quindi tenuta al palo da un nostalgico sguardo all'indietro: perché essi si sentivano anche portatori del «sogno d'America» di cinque generazioni di teatranti italiani che dalla metà dell'Ottocento avevano fatto, della traversata oceanica, una specie di mania collettiva. E Pirandello, che di quella gloriosa stagione era stato protagonista, sia come autore mai escluso dai cartelloni delle compagnie di giro, sia come capocomico nel viaggio del Teatro d'Arte del 1927 e sia poi come arduo maestro dei molti «pirandellisti» che ne avevano fatto bandiera della propria modernità negli anni successivi, ebbene Pirandello fu non per caso al centro dell'interesse poetico del «teatro degli italiani» in Brasile. Ma fu anche, come vedremo, simbolo e sintomo di questa loro crisi d'identità, tra l'essere all'avanguardia e l'essere, un po' per forza, difensori di una tradizione.

Con giovanile baldanza di demolitore (a Roma, con gli Undici, aveva militato nella «squadra dei fischiatori» che infiltrava il pubblico di spettacoli della vecchia guardia con la missione di disturbare), Celi faceva piazza pulita dei modi tradizionalmente istri-nici del teatro brasiliano, dettando criteri disciplinari alla sua compagnia di attori dilettanti. Pubblicava manifesti sui programmi di sala e sui quotidiani, ove spiegava con foga didattica e abbondanti citazioni ciò che era da considerarsi «buon teatro». In linea con certi notissimi paradossi pirandelliani sui rapporti tra vero e reale<sup>14</sup>, Celi intendeva la propria ricerca scenica come costruzione di un realismo «più vero sul palco che nella vita», perché «nella vita il realismo mostra [...] i maggiori difetti, mentre sul palco i difetti sono corretti e la vita salta agli occhi, più reale che nella realtà». Ciò significa che il teatro corregge la vita e, di conseguenza, che la vera vita sta sul palco e non nella realtà<sup>15</sup>. Travasava questa sua poetica del realismo «fisico» in un laboratorio di recitazione in cui manipolava corpi e voci in modo che si svuotassero della personalità dell'interprete (si «depersonalizzassero») per ospitarne un'altra, del personaggio, la cui sincerità e verità doveva esser costruita per correzioni successive. Deformare la fisionomia dell'attore, smontarne i vizi di spontaneità, provocare i suoi sensi e agitarne il subcosciente con irruzioni fisiche, metaforiche, associative: tutto ciò, praticamente senza limiti, faceva parte del repertorio di mezzi demiurgici del regista che attori e attrici erano tenuti ad accogliere con una certa «irresponsabilità» già che, come argomentava Celi

<sup>14</sup> «L'arte libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni [...] in un certo senso li astrae. In questo senso l'arte idealizza, semplifica e concentra. [...] i particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto alla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità di un essere meno reale e tuttavia più vero», in Luigi Pirandello, *Illustratori, attori, traduttori*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, Mondadori, Milano 1993, p. 217.

<sup>15</sup> Adolfo Celi, «Diário de São Paulo», 6.2.1949.

fin da giovanissimo<sup>16</sup>, era necessario che abdicassero dal dominio su se stessi perché il Materiale Plastico potesse venire alla luce. Le prove da lui dirette costituiscono una piattaforma estetica e spirituale condivisa perfino dai critici, una specie di culto della «trasmutazione dell'attore nel ruolo» ove disciplina e modestia erano considerate virtù indispensabili perché il miracoloso parto si compisse. «E non si pensi che è facile», segnalò uno dei più noti intellettuali del tempo: «perché l'opera venga alla luce, in totale indipendenza spirituale, è necessario che l'interprete si annulli, così come l'autore quando crea i suoi personaggi»<sup>17</sup>, e alludeva, non per caso, a quanto scrive Pirandello, quando auspica che sia l'attore a realizzare ciò a cui l'autore abbia eventualmente rinunciato: «Come l'autore, per fare opera viva, deve immedesimarsi con la sua creatura, fino a sentirla com'essa sente sé stessa; così, e non altrimenti, se fosse possibile, dovrebbe fare l'attore»<sup>18</sup>.

Non facile, ma possibile. Per esempio, nel 1953, Celi fece fare la suocera (Signora Frola) di *Così è, (se vi pare)*, (con titolo *Assim è, se lhe parece*), a un'attrice debuttante di 27 anni, suggerendole d'ispirarsi al modo di camminare e di scordarsi le cose della nonna, morta poco prima, all'età di 84 anni: e la faceva girare per la città, col trucco e il costume da vecchia, attraversare la strada, scansare una macchina per un pelo, far le coccole ad un cane randagio, segnarsi davanti alla chiesa, etc. Per far sì che l'attore nel ruolo del genero (signor Ponzà) desse realtà alla «convulsione» che l'autore gli comanda quando ascolta il suono del pianoforte nella stanza accanto, convinto che a suonarlo sia la sposa cadavere (II,7), il regista faceva correre l'attore cinque sei o volte intorno all'edificio ogni sera, subito prima di entrare in scena, e non soltanto durante le prove. Percorsi di concentrazione, esaurizione, ritmo e costruzione del personaggio per mezzo di dispositivi di deformazione e intensificazione dell'esperienza dell'attore in contesti di finzione così come, vice-versa, di immersione del personaggio in contesti reali rimettevano all'insegnamento di Stanislavskij ibridato con alcune tecniche di biomeccanica in un sistema di prove che, al tempo stesso, preparò una generazione di interpreti per il teatro e per il cinema e che, più tardi, parse a Celi analogo a certi percorsi didattici di coetanei nordamericani come Lee Strasberg<sup>19</sup>. Il paradosso che poteva parere un astruso metalinguaggio negli anni Trenta si scioglieva in una serie di domande essenziali (un metodo) per quella scuola di interpretazione e quello stile di regia che intendeva destreggiarsi sull'oscillante e ambigua linea di demarcazione tra vita e rappresentazione, verità e finzione, persona e maschera: cosa è reale? cosa è vero? tutto ciò che è reale è vero? tutto ciò che è vero è reale?

È da notare che Pirandello fu anche, negli stessi anni, oggetto di intenso interesse del Living Theatre, nello specifico con l'allestimento di *Questa sera si recita a soggetto*

<sup>16</sup> *L'attore come materiale plastico*, «Roma fascista», XXI, 20.5.1943.

<sup>17</sup> Décio de Almeida Prado, «O Estado de São Paulo», 29.8.1950.

<sup>18</sup> Luigi Pirandello, *Illustratori, attori, traduttori*, cit., p. 221.

<sup>19</sup> Adolfo Celi, apud Nancy Fernandes & Maria Tereza Vargas, *Uma atriz: Cacilda Becker*, Perspectiva, São Paulo 1983, p.125. Cfr. Alessandra Vannucci, *Celi regista: un teatro tra vecchio e nuovo mondo*, in *Adolfo Celi un uomo per due culture*, catalogo della mostra, Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2003.

(*Tonight we improvise*, 1955) ove il gruppo metteva in scena se stesso, provocando un effetto di spaesamento nel pubblico, infiltrato dagli attori, come da rubrica, ma in questo caso per enfatizzare l'abbattimento (per il Living, definitivo) della quarta parete e rilanciare l'idea di un teatro assembleare ove la comunità di *performers* dibatte la propria esistenza. L'azione si dava così nel tempo presente, ossia non nel tempo di durata prevista per il dramma, ma nel tempo del proprio «star lì» come partecipanti all'evento: un *happening* in cui, forse, il collettivo realizzava qualcosa di simile a quanto Pirandello auspicava negli anni Trenta, ovvero, quell'immersione perturbante nella vita che Silvio d'Amico aveva così intuito nell'allestimento di *Questa sera* per la regia di Salvini: «tutti viventi, come vuol Pirandello, la propria parte [...] fin al punto di una delle due bimbe che all'ultimo atto, davanti alle stramberie della mamma in delirio, si mise a piangere disperatamente e bisognò portarla via»<sup>20</sup>.

Che il «miracolo» non fosse la rappresentazione, ma l'esposizione della vita fu chiaro fin dal primo allestimento pirandelliano di Celi al TBC, con *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Seis personagens a procura de um autor*, 1951). Per comporre la compagnia in prova, il regista convocò l'intera équipe artistica e tecnica del teatro, ventinove persone in totale, ciascuno nelle proprie funzioni abituali mentre riservò i ruoli della «commedia da fare» ad alcuni attori esterni o appena acquisiti. È il caso di Paulo Autran nel ruolo del Capocomico – ruolo che Celi, benché fosse egli stesso un attore esperiente, declinò, ottenendo l'effetto di distinguere da sé l'inettitudine che caratterizza il personaggio e di approssimarsi, invece, all'Autore della cui carismatica assenza i personaggi sono in cerca. Il debutto fu una clamorosa autocelebrazione di quel teatro che, appena nato, si presentava come metonimia del Teatro. Sul programma di sala, Celi invitò il pubblico a far la parte di Pubblico, dopo due anni di «catechesi e apprendistato» in cui (era il suo auspicio) avevano imparato tutti insieme ad apprezzare il «buon teatro». Sul palco, Celi accentuò la drammaticità dello spazio scenico sfondato che diventava, tutto, con i ballatoi, le corde, i macchinisti al lavoro e i cartelli “VIETATO FUMARE”, il bordello di Madama Pace ove i Personaggi sbarcavano dal montacarichi. Alcune scene cominciavano al buio. Nel finale, meticolosamente costruito per risultare caotico e convulso, dopo la morte accidentale (finta? oppure vera?) del bambino, i Personaggi restavano interdetti ma non immobili dietro il fondalino, finché la Figliastra, invece di correre verso la scaletta scendendo da lì in sala per scomparire nel ridotto, con la sua «risata stridula», come indicato da Pirandello in rubrica, appariva di colpo in volo su un'altalena lanciata sul pubblico, stracciando una velina bianca in un effetto di luce verde che, combinato alla risata nient'affatto naturale dell'attrice che restava senza fiato (era asmatica), secondo Celi «faceva venire i brividi»<sup>21</sup>. Il tutto, a seguire la battuta: «ma che finzione? Realtà, signori, realtà», detta poc'anzi con strazio dal Padre. Quindi il regista, seppur fedele agli effetti drammatici previsti dall'autore (secondo il quale il Capocomico «fugge atterrito» dinanzi all'apparizione dei Personaggi fantasmatici), de-

<sup>20</sup> Silvio d'Amico, *Cronache del teatro*, Laterza, Bari 1964, p. 96 (cronaca del 18.6.1930).

<sup>21</sup> Celi, apud Nancy Fernandes & Maria Tereza Vargas, *Uma atriz*, cit.

cise però di scartare le rubriche in favore di soluzioni più rischiose studiate per colpire fisicamente lo spettatore e «intensificare» la sua presenza per mezzo di un violento ritorno alla realtà (si spaventò per davvero il pubblico, aggredito dall'irruzione aerea dell'attrice). In questo caso, adoperando un effetto cinematografico più che teatrale, Celi faceva esercizio registico di una specie di «spezzatura» che è una tecnica autorale che Pirandello descrive, nella *Prefazione* dei *Sei personaggi*, come «un improvviso mutamento del piano di realtà della scena»:

Senza che nessuno se ne sia accorto, in quel momento la ho riaccolta nella mia fantasia pur non togliendola di sotto gli occhi agli spettatori: ho cioè mostrato ad essi, in luogo del palcoscenico, la mia fantasia in atto di creare, sotto specie di quel palcoscenico stesso. Il mutarsi improvviso e incontrollabile di una apparenza da un piano di realtà a un altro è un miracolo della specie di quelli compiuti dal Santo che fa muovere la sua statua [...]. Quel palcoscenico [...] non esiste di per se stesso come dato fisso e immutabile, come nulla di questa commedia esiste di preconcelto: tutto vi si fa, tutto vi si muove, tutto vi è tentativo improvviso. Il piano di realtà del luogo in cui si muta e si rimuta questa informe vita che anela alla sua forma, arriva così a spostarsi organicamente<sup>22</sup>.

Nel programma dello spettacolo del 1951, Celi annunciava il suo exploit di realismo «fisico» come desiderio di dare al dramma «un impulso latino, sovraeccitato, in modo che perdesse il tono irreale e romantico di molte messinscène anteriori»<sup>23</sup>. Così, palestando l'eccesso degli attori «reali» dinanzi alla contenuta «verità» del dramma finto dei Personaggi, Celi combatteva anche la propria battaglia contro la vecchia maniera in cui «attori usi ad allacciare la maschera lacrimosa per la tragedia e contrarre le mascelle per la commedia, si sentivano a proprio agio perché ciò che importava era mettere in mostra la personalità dell'interprete più che quella del personaggio»<sup>24</sup>. Al contrario, ciò che importava a lui era che gli attori, sforzati e messi a disagio, dessero vita a creature imprevedibili, nevrotiche, in stato di permanente improvvisazione – nello specifico del Padre e della Figliastro che Celi descrive come due italiani «grotteschi e sfrenati degli impulsi e nell'orgoglio, entusiasti, generosi e sentimentali, lucidissimi sofisti eppure muti contemplatori del cielo»<sup>25</sup>. Della sua regia, un critico elogiò «a uguale distanza tra un naturalismo radicale e una fuga intenzionale dalla realtà, il darsi del dramma come realmente è: un conflitto tra persone e non solo tra concetti»<sup>26</sup>. Un altro scrisse che il re-

<sup>22</sup> Luigi Pirandello, *Maschere nude*, vol. II, collana I, Mondadori, Milano 2004. Pubblicato per la prima volta su «Comoedia» nel gennaio del 1925.

<sup>23</sup> Adolfo Celi, *O estilo cênico de Pirandello*, programma di *Seis personagens a procura de um autor*, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo, febbraio del 1951.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Décio de Almeida Prado, *Seis personagens a procura de um autor*, «Estado de São Paulo», 14.3.1951, in *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, Perspectiva, São Paulo 2001, p. 288.

gista portava il pubblico «alla scoperta di un nuovo mondo»<sup>27</sup>, e un altro ancora stabili che, dei quattro allestimenti dell'autore visti in quell'ultimo anno (gli altri, amatoriali: *Come prima meglio di prima*; *L'uomo, la bestia e la virtù* e *L'uomo dal fiore in bocca*), nessuno era parso così «genuino» come quello: «uno spettacolo italiano interpretato da attori brasiliani»<sup>28</sup>.

Il realismo «fisico» (forse oggi potremmo dire «performativo») proposto da Celi a partire dalla scrittura meta-teatrale di Pirandello, trent'anni dopo il debutto, s'imponeva come una piena validazione del testo in uno stile di regia moderna, sperimentale eppure convincente, sia dal punto di vista concettuale che nei suoi effetti scenici. La doppietta Celi-Pirandello funzionò. Due anni dopo, il già citato allestimento di *Così è (se vi pare)* meritò tre dei sette premi attribuiti dal Governatore dello Stato di São Paulo (miglior regia, miglior attrice protagonista – la giovane debuttante nel ruolo della Signora Frola – e miglior attore coadiuvante) e per qualche tempo rubò a *Vestido de noiva* il titolo di maggior prova del teatro nazionale. Fu così chiaro che si trattava anche di una partita doppia, tra la coppia «realista e italiana» (Celi/Pirandello) sul campo paulista e quella «espressionista e polacca» (Ziembinski/Rodrigues) sul campo carioca; giacché Celi insistette sulla sfida di far vivere quella «satira della provincia italiana ad attori brasiliani che recitavano in portoghese»<sup>29</sup>. Fece fare una nuova traduzione in cui volle che si forzasse la lingua perché ospitasse un «ritmo corrispondente alla sintassi italiana»<sup>30</sup> e impose agli interpreti una pronuncia della lingua materna come se fosse straniera. Alle obiezioni, che probabilmente sorsero, riguardanti l'interesse del pubblico (ma quale pubblico?) replicava che «sono i problemi che generano le personalità, non la razza né la nazionalità; solo i problemi interessano»<sup>31</sup>.

L'effetto di straniamento prodotto nel pubblico (che non riusciva a riconoscere gli interpreti nei personaggi) fu notevole. I giornali scrissero che «piegando e manipolando ogni attore come mai prima, tirando fuori da ciascuno una, cento, mille persone senza più alcun vincolo con la persona reale»<sup>32</sup>, il regista affermava l'Arte come una idea capace di prevalere sull'istrionismo degli artisti e consolidava quel piccolo teatro (che era stato prima sede di una officina meccanica) come prodigiosa fabbrica d'attori. Un altro critico scrisse che la regia compiva una rivoluzione la quale, «come tutte le altre, non è altro che un ritorno alla radice, alla verità perduta».

Celi ha tradotto Pirandello per noi, non dall'idioma siciliano, ma dal linguaggio dell'autore al nostro attuale sentimento della vita. La sua regia è talmente limpida che suona quasi didattica. Egli impiegando [...] illumina il testo e lo rende trasparente, ri-

<sup>27</sup> OC, «Correio Paulistano», 4.5.1951.

<sup>28</sup> Nicanor Miranda, «Diário de São Paulo», 15.3.1951.

<sup>29</sup> Adolfo Celi, intervista al Serviço Nacional do Teatro, Rio de Janeiro, 13.6.1978.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Décio de Almeida Prado, *Apresentação*, cit., p. 302.

velando in ciascun personaggio non le teorie polemiche dell'autore, ma un essere umano che vive, profondamente<sup>33</sup>.

L'immagine del TBC come efficiente macchina di produzione di spettacoli «ben fatti» generò prestigio e credibilità in una platea che veniva disegrandosi come distinta e borghese, ove agli industriali ricchi di famiglia con le consorti in pelliccia si mescolavano impresari e professionisti liberali venuti su dal nulla, grazie al proprio lavoro, molti dei quali di origini italiane. Jacobbi commentò senza un filo di ironia che quello spettacolo rappresentava il massimo del didattismo neorealista del TBC (da cui lui si era appena dimesso, dopo una messinscena della *Beggar's Opera*, di John Gay, giudicata dai proprietari e azionisti del teatro un insulto al pubblico: ma quale pubblico?).

Per Celi, forse quella regia era, davvero, anche un ritorno alla radice, ai paesaggi dell'infanzia (era siciliano, di Messina). Proponeva come autentico quel canone audiovisivo personale e totalmente straniante per il pubblico anche per legittimare il proprio essere straniero e, però, conterraneo dell'autore più celebrato del teatro moderno europeo. Affermava la «verità» di quella diversità non tanto per compensare una propria inconfessabile vulnerabilità ma, piuttosto, come proposta di una società cosmopolita basata (come per Simone Weil<sup>34</sup>) sulle «esigenze dell'anima».

Anche lui affrontava i primi segni di un revisionismo che investì di colpo quello che cominciava ad essere additato come il “clan” italiano, nella pur multiethnica São Paulo, fomentando una polemica di toni nazionalisti tra i giovani brasiliani che cercavano sul palco la propria emancipazione intellettuale. E invocavano l'emancipazione del pubblico (ma ancora, quale pubblico?) dal «culturalismo» del TBC – una tendenza cosmopolita che solo pochi anni prima era stata consacrata a canone moderno per eccellenza. Pirandello influenzò drammaturghi ancora per un po' e fu scelto per inaugurare teatri, come il Teatro de Arena, che esordì nel 1953 a São Paulo con un abile mosaico di testi pirandelliani (*A personagem quem è?*) perfettamente adatto al formato minuscolo dello spazio (senza divisioni possibili tra palco e platea, rappresentazione e vita). Il Teatro proseguì sotto l'egida di Jacobbi, transfuga dal “clan” italiano e dal suo didattismo neorealista, ma non dal repertorio pirandelliano, che declinava diversamente, con altri due testi (*Non si sa come e Il piacere dell'onestà*) per la regia di due suoi giovani collaboratori. Nel 1957, a São Paulo, debuttò per la regia di Jacobbi un *Enrico IV* interpretato da uno dei più ammirati astri della generazione (Sérgio Cardoso) il quale citava quasi letteralmente gesti ed intonazioni dall'antologica interpretazione di Ruggeri, a maggior gaudio degli spettatori più anziani. Fece il pieno di premi e inquadrò un pubblico – lo stesso, ampio e popolare, che seguiva l'attore nelle sue frequenti apparizioni televisive in programmi di tele-teatro ove lo stesso *Enrico IV* fu replicato insieme ad un vasto repertorio di titoli pirandelliani; l'elogio della critica non fu però unanime. La scelta di un personaggio così istrionico parve opportunistica considerando il calcolo divi-

<sup>33</sup> Miroel Silveira, *A outra crítica*, Símbolo, São Paulo 1976, p. 321. Originariamente «Folha da manhã», 7.10.1953.

<sup>34</sup> Simone Weil, *La prima radice*, Edizioni Comunità, Milano 1954.

stico dell'attore che, pur essendo stato moderno in gioventù e devoto al culto della «depersonalizzazione», col tempo si mostrava refrattario all'azione dei registi e pareva reinstallare capricci e vizi del vecchio sistema teatrale. E per quanto Jacobbi, nel programma di sala, promettesse di cambiare in spiccioli «per il popolo, i sofismi ermetici dell'autore»<sup>35</sup> e facesse appello ad una poetica che suonava addirittura melodrammatica («non importa comprendere tutto, ma piangere, sapendo che è necessario»<sup>36</sup>, il testo parve ad alcuni alienato dalla realtà. E s'intendeva con ciò, non la realtà in generale, bensì la realtà *brasileira* ovvero la dialettica di forze del paese che, dopo l'ubriacatura progressista che nei primi anni Cinquanta aveva prescelto il modello liberale della crescita ad ogni costo, una decina d'anni dopo affrontava una fase autocritica di tendenza nazional-popolare.

Accompagnando la sensazione di crisi che prevalse sull'ideologia della prosperità, in questa fase fu la modernità *tout-court* ad essere incriminata, in quanto ideologia d'importazione, elitista ed inefficiente all'analisi dello sottosviluppo del paese; agli intellettuali e artisti della nuova generazione interessava formare un pubblico, anzi il pubblico brasiliano cui intendevano offrire un nuovo teatro che parlasse *brasileiro* e che quindi producesse una drammaturgia propria. Tra le mozioni d'ordine di questa battaglia post-moderna tinta di toni de-coloniali ci fu la squalifica di Pirandello e la sua epurazione dai palchi su cui s'era giocata la partita moderna di cui era stato uno dei campioni. Scrisse un drammaturgo e attore a nome Vianninha:

Pirandello non è sbucato solamente dal cervello di una mezza dozzina di registi importati, dalla sofisticazione di una manciata di pionieri. No. Ha radici e necessità ben più profonde. Pirandello e gli altri, che drammatizzavano una tematica astratta, rappresentavano per il Brasile una posizione favorevole allo sviluppo, alla conoscenza, alla ricerca scientifica, al consolidamento liberale [...] Che questa posizione si avverasse nel modo più alienato possibile, il più lontano possibile dalle nostre condizioni e necessità, è un fatto che solo adesso denunciavamo. Quello era il teatro della libera concorrenza, della libertà borghese, del "ciascuno a suo modo". Un teatro da applausi, e basta. Pirandello ha avuto un suo ruolo<sup>37</sup>.

E fu così che il povero Pirandello, che aveva fatto da modello per valanghe di drammaturghi locali e aveva rappresentato, come Autore e come Capocomico, la grande tradizione dell'arte italiana in viaggio; che era stato usato come pietra dello scandalo dai modernisti, poi come portabandiera dello sperimentalismo dei registi e ancora come specchio del virtuosismo attoriale; rischiò seriamente esser sepolto sotto l'etichetta del «pirandellismo». Prevalse la sensazione che la sua opera avesse perso agli orecchi del pubblico la sua originaria eccentricità e suonasse come una formula, invecchiata dal

<sup>35</sup> Programma di sala di *Henrique IV*, Teatro Bela Vista, São Paulo, luglio del 1957.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Oduvaldo Vianna Filho, *Teatro, televisão e política*, Brasiliense, São Paulo 1983, p.32 (orig. 1967).



momento che nel teatro moderno «nulla è stato fatto che non avesse il suo marchio e che non fosse, sempre e comunque, pirandelliano»<sup>38</sup>. Era diventato canonico; per alcuni, il prodotto stucchevole di una moda egemonica che aveva ridotto la modernità a mero strumento didattico, utile per illustrare al popolo la distinzione borghese. Fu sommariamente incorporato alla campagna ideologica liberale che «mentre esalta l'intelligenza, nega l'azione pratica sociale e ignora la lotta di classe» (Vianninha<sup>39</sup>), la cui ambiguità pareva oltretutto appesantita, come per Marinetti, dall'ombra dell'adesione al fascismo. Alcuni critici si sforzarono di riscattarlo, annunciando un post-pirandellismo in cui la sua opera sarebbe tornata in auge. *Vestire gli ignudi* fu letto come precursore del Teatro dell'Assurdo e di altri suoi drammi, principalmente quando ambientati nel territorio grottesco (come *L'uomo, la bestia e la virtù*) o melodrammatico (come *Sei personaggi*) si esaltò la vocazione profondamente popolare, cioè di piacere al grande pubblico<sup>40</sup>.

Di questo vento revisionista fece le spese pure Celi. Nel 1959, il riallestimento di *Sei personaggi* per la sua nuova compagnia (Cia. Tonia-Celi-Autran), a Rio de Janeiro, fu accolto da critica e pubblico con implacabile antipatia. Sui giornali si scrisse che il testo era «obsoleto», l'autore «superato» e lo spettacolo «melodrammatico, sensazionalista e zeppo di luoghi comuni»<sup>41</sup>: infine un detestabile prodotto della cultura borghese, un ritratto nevrotico dei suoi modi di esistenza repressi e «refrattari a qualsiasi forma di vita». Il regista, che aveva sbandierato come propria l'estetica scenica creata in doppietta con l'autore, soccombette alla pressione e si sentì egli stesso rifiutato. Per la tournée dei *Sei personaggi* a São Paulo, registrò la Prefazione ove, leggendo le parole dell'Autore con la propria voce riconoscibile dalla pronuncia straniera, ammetteva la propria rinuncia dinanzi al dramma «misterioso» dei Personaggi, che dunque egli stesso (l'Autore? il Regista?) abbandonava. Durante l'audio, mise in scena solo l'ombra immobile di un vecchio e una fila di spettri che lo tormentavano, al buio. Celi faceva la propria anamnesi – non già campione della generazione e modello di stile ma padre incompreso e respinto da una nuova generazione (i giovani brasiliani) tutta presa dagli imperativi politici collettivi che lui (in quanto straniero, sentendosi perfino vecchio) non poteva comprendere né rappresentare. Nessuna parola d'ordine del vocabolario corporativista dell'epoca fu capace di sminuire la malinconia di questa bellissima scena in cui il regista, rubando le parole all'autore, rivendicava il suo diritto alla solitudine. Sarà non per caso nel ruolo del Padre che egli tornerà a recitare, dieci anni dopo e finalizzando la sua vigorosa carriera da regista, nel film *Alibi* (1969) diretto da lui stesso con Gassman e Lucignani, appena dopo il suo definitivo rientro in Italia. Celi appare, imponente e vestito all'europea, sulla scalinata di una chiesa barocca nel panorama agreste dello Stato del Minas Gerais e, dopo una intensa pausa in cui osserva la platea miserabile di ragazzi sdentati e vecchie

<sup>38</sup> Sábato Magaldi, *Razão e paixão em Pirandello*, in *O texto no teatro*, Perspectiva, São Paulo 1989, p. 229.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Magaldi, *Pirandello popular*, in *O texto no teatro*, cit., p. 230 *passim*. Recensione degli spettacoli presentati nel 1960 durante la tournée in Brasile del Teatro Stabile di Torino.

<sup>41</sup> Paulo Francis, «Diario Carioca», 30.7.1959.



contadine che, a loro volta, lo osservano, egli (divenuto il Padre) pronuncia la battuta «Ma quale finzione; è la realtà, signori miei, la realtà».

Il film compiva a suo modo le promesse giovanili: era però, più che una celebrazione, una resa dei conti della Missione che la generazione dei registi aveva affidato alla sua «quinta colonna»; la quale ora tornava a casa con le ossa rotte, una sensazione di fallimento e qualche storia avventurosa raccontata a mo' di scusa – tra gli altri “alibi” per giustificare quella sensazione. Nella scena precedente del film, Celi appare nel ruolo di se stesso, capocomico di una famiglia di attori girovaghi (la sua Cia. Tônia-Celi-Austran) che recita un testo di Pirandello sulla scalinata di una chiesa romita persa nelle montagne dell'immenso *interior* del continente americano (un po' come Aguirre che cercando l'Eldorado si smarrisce nella selva, nel film omonimo di Herzog). In quel momento, prima dell'intensa pausa, riceve un telegramma dall'Italia con un messaggio dell'amico Gassman: «Qui tutti hanno macchine, donne, denaro. Cosa fai laggiù, imbecille? Torna, prima che sia troppo tardi». Abbagliato dalle aspettative che legge negli sguardi sgranati di quel pubblico (quello, sì, un pubblico!), Celi accartoccia il telegramma e lo getta lontano, rifiutando la consolazione del rientro in patria in nome di una nuova Missione: «è il mio destino, restare in questo paese [...] sono come loro: ingenuamente ottimista, euforico»<sup>42</sup>. E dice la battuta del Padre: «la realtà, signori miei». Ovvero, la «realtà brasiliana», l'altra realtà, la realtà dell'altra metà del mondo.

*Alibi* non uscì in Brasile e, quando fu visto nelle sale italiane, Celi aveva già fatto la propria scelta: viveva a Roma e stava per diventare un attore famoso, soprattutto per il ruolo di Mister No, arcinemico di James Bond. Tornò a Rio anni dopo. Seduto nel buio, al cinema, vedendo scorrere il suo nome tra i titoli finali di uno dei molti film che interpretò, udì alcuni giovani commentare «ma questo Celi qui, è il nostro, il regista *gringo*? E non era morto?». Nel 1969, quando *Alibi* uscì in Italia, troppo pochi gli diedero attenzione. Era l'anno di *Porcile* di Pasolini a Venezia; l'anno della Bossa Nova, della selezione di Pelé e dell'esplosione della febbre italiana per il giovane regista Glauber Rocha che era baiano, ribelle e vigorosamente tropicale. Le simpatie degli spettatori andarono ai giovani brasiliani (tra cui il sopraccitato Vianninha) i quali, nel film di Celi, inneggiavano all'informalità delle infinite relazioni tra il cinema e la rivoluzione e respingevano (tutti d'accordo con la birra in mano) qualsiasi idea importata come fasulla. La visione paternalista che Celi mostrava del Brasile sembrò al pubblico di molto inferiore alla potenza del gigante latino-americano; non si colse l'ironia e tutta l'idea della Missione apparve arrogante, colonialista, conservatrice e infine abbattuta dall'effetto-boomerang di qualsiasi pedagogia egemonica, che finisce per rivelarsi elitaria e fallimentare. Fu lapidario il tamburino su «Film mese»: «Tre semivegliardi si confessano e per poco non dichiarano forfait collettivo a dispetto dei lustrini (chi ce li ha)»<sup>43</sup>.

(2018)

<sup>42</sup> Adolfo Celi, *Il ritorno*, in Giacomo Gambetti, (a cura di), *Alibi*, Lerici, Roma 1969.

<sup>43</sup> Gregorio Napoli, «Film Mese», n. 26, febb./mar. 1969.



Finito di stampare nel novembre 2019  
dalla tipografia DOMOGRAF - Roma

€ 22,00

ISSN 1125-3967