UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA

STUDI UMANISTICI

CICLO XXVIII

FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS USP-FFLCH

DOUTORADO EM LÍNGUA LITERATURA E CULTURA ITALIANAS

LA FORTUNA DELLE OPERE DRAMMATURGICHE

E NARRATIVE DI LUIGI PIRANDELLO IN BRASILE

RELATORI

CHIAR.MO PROF. L. RINO CAPUTO

CHIAR.MA PROF.SSA LUCIA WATAGHIN

TESI DI DOTTORATO DI

SANDRA DUGO

COORDINATORE

CHIAR.MO PROF. ANDREA GAREFFI

ANNO ACCADEMICO 2015-2016

SANDRA DUGO

**LA FORTUNA DELLE OPERE DRAMMATURGICHE E NARRATIVE DI
LUIGI PIRANDELLO IN BRASILE**

VERSÃO CORRIGIDA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa do Doutorado de Pesquisa em
“*Italianistica, Studi Umanistici*” Ciclo XXVIII da Università degli Studi di Roma
“Tor Vergata, em dupla titulação ao Programa de Pós-Graduação em Língua,
literatura e cultura italianas, na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
USP-FFLCH

Orientador Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”: Prof. Dr. L. Rino Caputo

Orientadora Universidade de São Paulo: Profa. Dra. Lucia Wataghin

De acordo

Lucia Wataghin

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D8671 DUGO, SANDRA
LA FORTUNA DELLE OPERE DRAMMATURGICHE E NARRATIVE
DI LUIGI PIRANDELLO IN BRASILE / SANDRA DUGO ;
orientador LUCIA WATAGHIN. - São Paulo, 2016.
217 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. . I. WATAGHIN, LUCIA, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Sandra Dugo_____

Data da defesa: 05/04/2016_____

Nome do Prof. (a) orientador (a): Lucia Wataglin_____

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR**
CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na
sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu
encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20 / 12 / 2018

Lucia Wataglin

(Assinatura do (a) orientador (a))

SANDRA DUGO

**LA FORTUNA DELLE OPERE DRAMMATURGICHE E NARRATIVE DI
LUIGI PIRANDELLO IN BRASILE**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa do Doutorado de Pesquisa em
“*Italianistica, Studi Umanistici*” Ciclo XXVIII da Università degli Studi di
Roma “Tor Vergata, em dupla titulação ao Programa de Pós-Graduação em
Língua, literatura e cultura italianas, na Faculdade de Filosofia Letras e
Ciências Humanas USP-FFLCH

VERSÃO CORRIGIDA

Banca examinadora:

Prof. Dr. L. Rino Caputo (Orientador Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”)

Profa. Dra. Lucia Wataghin (Orientadora Faculdade de Filosofia Letras e Ciências
Humanas USP-FFLCH)

Profa. Dra. Florinda Nardi (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”)

Profa. Dra. Sarah Zappulla Muscarà (Università degli Studi di Catania, externa)

Ma io la prego di credere che la professione del comico, caro signore, è una nobilissima professione! Se oggi come oggi i signori commediografi nuovi ci danno da rappresentare stolide commedie e fantocci invece di uomini, sappia che è nostro vanto aver dato vita – qua, su queste tavole – a opere immortali!

Sei Personaggi in cerca d'autore

*Dedico questo lavoro alla memoria di mia mamma Margherita
che ha sempre avuto una straordinaria sensibilità pirandelliana*

INDICE

RINGRAZIAMENTI	7
INTRODUZIONE	8
1. LA STORIA DELLA FORTUNA CRITICA TRA IL 1919 E IL 1934	14
1.1 Preannunci del teatro pirandelliano	14
1.2 Mussolini e la storia della Compagnia d'Arte di Roma	22
1.3 La tournée in America Latina	27
1.4 Il futurismo	37
1.5 La moralità è assente nel nuovo teatro pirandelliano?	41
1.6 Fraintendimenti e contestazioni negli anni 1930-1939	48
1.7 Eventi e curiosità	52
1.8 Le interviste	58
2. VERSO UN PIRANDELLISMO CONTEMPORANEO	65
2.1 Dal cerebralismo alle teorie psicanalitiche	66
2.2 Il cerebralismo	72
2.3 Proposte di studio psicanalitico	75
2.4 L'interpretazione psico-analitica di Carlos David Segre	77
2.5 "Vínculo" tra psicanalisi e letteratura	81
2.6 La psicanalisi pirandelliana di Denise Lima	87
3. PROPOSTE DI LETTURA COMPARATA CON GLI SCRITTORI BRASILIANI	90
3.1 L'analisi storicistica di Sérgio Mauro: lo studio comparato tra Luigi Pirandello e Machado de Assis	92
3.2 L'umorismo pirandelliano e l'ironia di Machado	95
3.3 L'analisi comparata dei due romanzi	99
3.4 Pirandello tra Machado de Assis e Fernando Pessoa	102
4. LINEE DI INTERPRETAZIONE CRITICA E PROPOSTE DI STUDIO	105
4.1 La filosofia e il simbolismo di Cláudio de Sousa	106
4.2 Ruggero Jacobbi	108
4.3 L'analisi dell'intellettuale modernista Antônio de Alcântara Machado	111
4.4 L'interpretazione storicistica di Alfredo Bosi	115
4.5 Percorsi storico-culturali nella narrativa pirandelliana	116
4.6 Dal relativismo al ripiegamento intimista nell'inconscio	122

5. DALL'OPERA D'ARTE ALL'ESTETICA TEATRALE: 1956-1960	127
5.1 Carlo Prina interprete dell'opera d'arte teatrale	127
5.2 Sábato Magaldi: l'estetica teatrale e l'esegesi dei paradossi e delle antinomie	132
5.3 La realizzazione del testo teatrale	134
6. LA CRITICA CONTEMPORANEA	141
6.1 Francisco Degani: l'analisi teorica e narratologica delle novelle	141
6.2 Nuova metodologia di studio del corpus delle novelle	143
6.3 Diacronia e sincronia nella scelta tematica della tipologia umana e animale	147
7. L'ESTETICA TEATRALE CONTEMPORANEA	155
7.1 La lettura interpretativa di Aurora Fornoni Bernardini	155
7.2 Martha Ribeiro: il teatro per Marta Abba	164
7.3 Marta Abba, la vamp virtuosa e la donna angelo	169
8 IL TESTO PRENDE FORMA E VIVE NEL TEATRO BRASILIANO	173
8.1 Il contributo di Pirandello nella formazione del nuovo teatro brasiliano	173
8.2 Cacá Carvalho	175
8.3 <i>A poltrona escura</i>	177
8.4 Il Gruppo teatrale "Tapa"	180
9. LE TRADUZIONI	184
9.1 Le opere teatrali	185
9.2 La narrativa: le novelle	190
9.3 I romanzi	193
BIBLIOGRAFIA	196

RINGRAZIAMENTI

Al Prof. Rino Caputo, Relatore del mio dottorato, per la comprensione e i continui incoraggiamenti durante tutte le fasi del lavoro. A lui va la mia eterna gratitudine.

Alla Prof.ssa Lucia Wataghin, Relatrice durante il periodo di permanenza alla USP-FFLCH e anche dopo, per il sostegno affettuoso e per essere stata una guida professionale molto importante per lo studio della tesi e per la ricerca testuale.

Al Prof. Maurício Santana Dias per le nostre conversazioni pirandelliane

Al Prof. Francisco Degani per la disponibilità e per il prezioso contributo

A Eduardo Tolentino de Araújo e al Gruppo teatrale “Tapa”

Alla Prof.ssa Roberta Barni amica e sostenitrice

All’Istituto di Studi Pirandelliani di Roma

Alla Biblioteca dell’Area di Lettere della USP “Florestan Fernandes” USP-FFLCH, per avermi fornito il materiale richiesto prezioso per completare il lavoro di ricerca

Alla Biblioteca di “Escola de Comunicações e Artes” USP-FFLCH

Ai Funzionari del Dipartimento di Documentazione della Facoltà di Medicina e di Psichiatria USP-FFLCH, preziosi coadiutori

Alla Biblioteca di Lettere dell’Università “PUC-SP, Campus Perdizes” di San Paolo

Alla Biblioteca del Centro di Documentazione e Memoria della Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho-Unesp” per il loro prezioso aiuto

Alla Biblioteca Sergio Milliet del Centro Culturale di San Paolo, alle Biblioteche “Mário de Andrade” e “Alceu Amoroso Lima” di San Paolo

e a mia Sorella Saveria per il suo grande affetto e sostegno!

INTRODUZIONE

Crie o teu ritmo e criarás o mundo!

Crea il tuo ritmo e creerai il mondo!

Ronald de Carvalho

All'inizio del Novecento le culture europee erano per il Brasile un modello di importanza rivoluzionaria che segue l'epoca coloniale. L'arte, la letteratura e la poesia diventavano materiale di cui "nutrirsi" nel senso metaforico attraverso il processo cannibalistico, noto come "antropofagia culturale". Mentre la produzione del caffè viveva una fase di industrializzazione crescente, nasceva un fermento intellettuale di assimilazione graduale delle culture europee. A San Paolo si diffondevano nuove idee e modelli letterari e artistici provenienti dall'Europa, suscitando sorpresa e alimentando nei brasiliani il desiderio di possedere le nuove avanguardie sperimentali. Con l'influenza del *Manifesto dei Futuristi* di Tommaso Marinetti, tradotto da Almáquio Dias nel 1910, nasceva un movimento artistico intellettuale e letterario straordinario che caratterizzava una fase importante nella storia brasiliana. Nel 1922, Mário de Andrade, promotore del Movimento, pubblicava Paulicéia Desvairada e organizzava l'evento più importante dell'anno: la Settimana dell'Arte Moderna con la collaborazione dello scrittore Graça Aranha. Nel 1924 Oswald De Andrade creava il movimento "Pau-Brasil", a cui partecipava la pittrice Tarsila Do Amaral. La "Rivista di Antropofagia"¹ fondata nel 1928 dallo stesso De Andrade, contraddistingueva questo periodo della storia brasiliana, che funziona perfettamente come metabolismo della cultura europea e come fermento artistico-culturale epocale. In questo contesto l'avanguardia futurista italiana si diffondeva rapidamente con l'ausilio di Oswald De Andrade, suo principale divulgatore; lo scrittore inizialmente dimostrò interesse per Marinetti e per gli altri intellettuali futuristi, ma successivamente orientò le sue preferenze verso il marxismo. È il Modernismo che, nel suo complesso, contraddistingueva un periodo di euforia intellettuale, durante il quale tutte le arti si trasformavano, ribaltando i tradizionali canoni estetici. Nella stessa epoca iniziarono a diffondersi le prime opere teatrali di Luigi Pirandello, che arrivava inaspettatamente, come rappresentante della nuova avanguardia teatrale europea.

¹ L'immagine simbolica della rivista è un Indio che si nutre del corpo dell'avversario per acquisire le sue virtù. Il "Manifesto Antropofagico" recitava "Tupy or not tupy, that is the question".

L'obiettivo fondamentale di questo lavoro è ricostruire le fasi più importanti della ricezione delle opere di Pirandello attraverso i giornali, le riviste letterarie, e le tesi di master e di dottorato, ed è opportuno analizzare anche la saggistica di alcuni intellettuali brasiliani, per creare un apparato critico iniziando dall'articolo di Oswald De Andrade e giungendo fino all'epoca contemporanea². Nel 1927 la Compagnia del Teatro d'Arte di Roma suscitava reazioni di sorpresa e ammirazione, scritte in numerosi giornali e espresse da più parti. Ma il fenomeno più interessante è la trasformazione che il nascente teatro brasiliano conobbe, assorbendo gradualmente l'influenza delle opere pirandelliane. Tra il 1930 e il 1940 l'ambiente intellettuale cambiò lentamente, maturando l'eredità lasciata dal movimento modernista. Seguendo le trasformazioni sociali, lo studio delle interpretazioni critiche si vuol proporre la periodizzazione dei momenti più importanti del processo di diffusione della produzione pirandelliana che, per certi versi, è connesso alla storia della cultura brasiliana, alle sue fasi evolutive, e ai suoi intellettuali. Si tratta quindi di un "metabolismo culturale e artistico" raro ed unico, niente affatto comparabile con una semplice riproduzione. Nella prima parte la rassegna bibliografica degli articoli, pubblicati nelle testate giornalistiche e nei periodici, racconta le diverse fasi della diffusione delle opere e delle prime reazioni negli ambienti intellettuali brasiliani.

Il pirandellismo allo stato nascente del periodo mostrava già i presupposti per i futuri studi dei saggi critici dei decenni successivi. Le recensioni agli spettacoli raccontano le prime reazioni di sorpresa, e gli articolisti si lasciavano coinvolgere nella fruizione di "*prima maniera*", affascinati dal celebre *maestro* italiano.

Nella seconda parte si è voluto studiare le grandi linee di pensiero e di tendenza di critici e teorici moderni e contemporanei. Dal 1950, periodo di maggior diffusione del romanzo brasiliano e del saggio sociale, le riflessioni su Pirandello diventavano studi critici per passione o per interesse intellettuale. È il periodo in cui si incontrano i grandi nomi della narrativa brasiliana come Jorge Amado e Clarice Lispector, la stessa fase in cui la critica letteraria su Pirandello attraversava una fase di grande sviluppo. Le prime linee metodologiche di analisi critico-teorica sono rappresentate da importanti studiosi brasiliani, spesso eccellenti rappresentanti del mondo accademico delle Università, già dediti alla docenza, e in particolare all'insegnamento della letteratura italiana. È il pirandellismo di alto livello nato dalla volontà di approfondire il complicato mondo dei personaggi ermetici.

² Alcuni articoli dei giornali e delle riviste sono consultabili nell'archivio digitalizzato della "Biblioteca Fundação Nacional Brasileira".

<http://www.bn.br/portal/>, <http://hemerotecadigital.bn.br/>.

Dall'intellettuale modernista Antônio Alcântara Machado giungiamo alle teorie storico-culturali di Alfredo Bosi che prende in esame la narrativa fino a quel momento poco studiata e quindi i romanzi e le novelle che contraddistinguevano la nuova fase del pirandellismo brasiliano.

Dal 1956 gli studiosi di nuova generazione hanno avuto un approccio diverso alle opere teatrali, orientato all'interpretazione estetica fino a giungere all'attuale critica teatrale. Contemporaneamente assistiamo allo sviluppo della lettura interpretativa psicanalitica e allo studio comparato con Machado de Assis, entrambe si presentano come approfondimento delle opere pirandelliane.

Accanto a queste interpretazioni la nuova critica letteraria contemporanea propone l'analisi teorico-letteraria delle opere narrative, in particolare Francisco Degani suggerisce una nuova metodologia di analisi delle novelle, mentre altri, tra cui Aurora Fornoni Bernardini, traducono e offrono contemporaneamente un contributo significativo alla lettura interpretativa complessa e impegnativa.

Uno sguardo al futuro ci sorprende e ci esorta ad ammirare il teatro contemporaneo brasiliano sperimentale che da alcuni anni sta coinvolgendo varie compagnie teatrali di avanguardia alla ricerca instancabile di nuovi linguaggi teatrali comunicativi. In questa fase, l'influenza di Pirandello è completa e forse egli sarebbe felice di sapere che la sua proposta di viaggio nell'interiorità dell'essere umano, per esplorare la coscienza dell'individuo è stata presa in considerazione da chi recita a teatro, per affrontare un processo di auto conoscenza e di comprensione profonda del proprio *Io*.

Orientarsi nel complesso universo delle traduzioni ci spinge a cimentarci invece in un'avventura, alla scoperta di un altro mondo nuovo da studiare, catalogare, analizzare, accettando volentieri il suggerimento offerto da alcuni importanti supporti bibliografici brasiliani che attendono di essere studiati e sviluppati dai futuri pirandellisti.

INTRODUÇÃO

Crie o teu ritmo e criarás o mundo!

Crea il tuo ritmo e creerai il mondo!

Ronald de Carvalho

Esta dissertação propõe o estudo da recepção das obras de Luigi Pirandello no Brasil. A pesquisa começa com o estudo do contexto histórico na época em que ele viveu. O presente trabalho vai mostrando como no início do século XX as culturas europeias representam no Brasil um modelo importante e revolucionário, sendo inovadoras para a evolução intelectual e social respeito a época colonial. A arte, a literatura e a poesia se transformam em patrimônio de conhecimento cujo *alimentar-se*, no sentido metafórico, através do processo de “canibalismo”, conhecido como “antropofagia cultural”. Enquanto a produção do café atravessa uma fase de crescente industrialização, nasce um fermento intelectual de assimilação gradual das culturas europeias. Em São Paulo as novas ideias se divulgam, os modelos literários e artísticos, provenientes da Europa se difundem, suscitando surpresa e incentivando nos brasileiros o desejo de possuir completamente os movimentos experimentais de vanguarda. Com a influência do Manifesto dei Futuristi de Tommaso Marinetti, traduzido pelo Almáquio Dias no 1910, nasce o movimento artístico cultural e literário extraordinário que representa uma fase fundamental na história brasileira. No 1922, depois da publicação de Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade, principal promotor do Movimento, foi organizado o evento mais importante do ano com a colaboração de Graça Aranha: a Semana de Arte Moderna. No 1924 Oswald De Andrade cria o “Pau-Brasil”, de que participa a pintora Tarsila Do Amaral. A “Revista de Antropofagia” fundada no 1928 pelo mesmo De Andrade, caracteriza este período da história brasileira, e funciona perfeitamente como “metabolismo” da cultura europeia e como fermento artístico-cultural memorável. Neste contexto a vanguarda futurista italiana vive uma fase importante de difusão com De Andrade, seu principal divulgador; ao início o escritor demonstra interesse por Tommaso Marinetti e por outros intelectuais futuristas, enquanto mais tarde ele orienta as suas preferências ao marxismo. Trata-se do Modernismo que, no complexo, marca o período de euforia, durante o qual todas artes se transformam, mudando e invertendo os tradicionais cânones estéticos. Na mesma época começam a difundir-se as primeiras obras teatrais

de Luigi Pirandello, que chega inesperado e repentino, como representante da nova vanguarda teatral europeia.

O objetivo fundamental deste estudo é reconstruir as fases mais importantes da recepção das obras através dos jornais, das revistas literárias, e das dissertações de mestrado e de doutorado; é necessário analisar também os ensaios dos intelectuais brasileiros, para criar um aparato crítico, iniciando pelo artigo de Oswald De Andrade até a época contemporânea. No 1927 a Companhia do Teatro de Arte de Roma suscita extraordinárias manifestações de apreço e admiração, expressas pelos jornais. Mas o fenômeno mais importante é a transformação que o nascente teatro brasileiro conhece através da influência das obras pirandellianas. Entre os anos 1930 e 1940 o ambiente intelectual muda gradualmente, melhorando a herdade deixada pelo movimento modernista. Levando em consideração as transformações sociais, o estudo das interpretações críticas se propõe a periodizar os momentos mais importantes do processo de divulgação da produção pirandelliana que, em alguns aspectos, é ligada à história da cultura brasileira, às suas fases evolutivas, e aos seus intelectuais. Na primeira parte a revisão bibliográfica dos artigos, publicados nos jornais e periódicos contam as fases diferentes da difusão das obras e das primeiras reações no ambiente intelectual brasileiro.

O pirandellismo ao estado inicial do período mostra os pressupostos para os estudos futuros dos ensaios críticos das décadas seguintes. As resenhas dos espetáculos contam as primeiras reações de admiração, e as colunistas deixam-se envolver numa fruição de primeira forma, fascinados por célebre Mestre Italiano.

Na segunda parte empreendo uma análise das linhas interpretativas de cada intelectual e cultor moderno e contemporâneo. A partir do 1950, isso é no período de maior divulgação do romance brasileiro e do ensaio social, as reflexões sobre Pirandello tornam-se estudos críticos para paixão ou para interesse intelectual. É o período em que encontramos os grandes escritores da narrativa brasileira, como Jorge Amado e Clarice Lispector, a mesma fase em que a crítica literária das obras pirandellianas atravessa uma fase de desenvolvimento. As primeiras linhas metodológicas de análise crítico teórica são representadas pelos ensaístas brasileiros, amiúde excelentes representantes do mundo acadêmico universitário e professores de literatura italiana. Trata-se do pirandellismo de alto nível, nascido pela vontade de aprofundar o complexo mundo dos personagens herméticos.

Pensando ao intelectual modernista Antônio Alcântara Machado chegamos as teorias históricas e culturais de Alfredo Bosi, que examina a narrativa pouco estudada e

que analisa os romances e as novelas, caracterizando a nova fase do pirandellismo brasileiro.

A partir de 1956 os intelectuais de nova geração têm uma abordagem diferente as obras teatrais, a análise deles abrange a interpretação estética até chegar a crítica teatral atual. No mesmo tempo encontramos outras linhas de pensamento e de interpretação: a leitura psicanalítica e o estudo comparado com Machado de Assis, ambos se apresentam como aprofundamento da análise das obras pirandellianas.

Ao lado desses interpretações a nova crítica literária contemporânea propõe a análise teórico literária das obras narrativas, de modo particular Francisco Degani sugere uma nova metodologia de análise das novelas, enquanto outros tradutores, entre os quais Aurora Fornoni Bernardini, contribuem também para uma leitura interpretativa mais complexa.

Olhando para o futuro podemos admirar a nova forma experimental do teatro contemporâneo brasileiro que de alguns anos está envolvendo várias companhias teatrais de vanguarda, em procura incansável de novas linguagens e expressões comunicativas. Nesta fase o teatro é fortemente influenciado por Pirandello e ele realmente seria feliz, sabendo que a sua ideia de viagem interior para explorar a consciência humana foi levada em conta pelos atores quem recitam em teatro, e que querem empreender um processo de autoconhecimento e de compreensão profunda do seu “ego”.

Orientar-se no mundo das traduções necessita invés da vontade de descobrir o outro contexto novo a ser analisado e catalogado, acolhendo a sugestão oferecida pelos apoios bibliográficos que ainda estão atendendo de ser estudados e desenvolvidos pelos cultores pirandellianos.

Palavras-chave: Pirandellismo brasileiro, a fortuna crítica das obras pirandellianas, a recepção, influência no teatro.

LA STORIA DELLA FORTUNA CRITICA TRA IL 1919 E IL 1934

1.1 Preannunci del teatro pirandelliano

Le compagnie teatrali italiane “Maria Melato-Betrone” e la Dario Niccodemi sono le prime che giungono in Brasile, suscitando un interesse immediato per i testi teatrali scritti da Pirandello appena alcuni anni prima. Contemporaneamente vengono pubblicati gli articoli di giovani opinionisti brasiliani, interessati alle nuove forme del teatro europeo. In alcuni casi la meticolosità è eccessiva, ma predomina anche la curiosità del giornalista attento alle nuove proposte straniere, che osserva quanto accade nell’avanguardia d’oltre Oceano, per raccontarla nei giornali. Analizzando il linguaggio e lo stile di scrittura si può ipotizzare che ogni articolista avesse un livello culturale diverso, in alcuni casi il talento creativo sembra soffocato dalle esigenze del giornale che non concedeva spazio per sviluppare meglio i concetti appena accennati. Era frequente non firmare gli articoli e quindi è difficile scoprire l’identità dell’anonimo articolista e stabilire l’ambiente culturale e sociale di appartenenza. Da un primo esame sembra che il linguaggio semplice e cronachistico di alcuni avesse l’obiettivo di offrire il meglio dell’informazione sugli eventi al pubblico dei lettori comuni, mentre altri avevano uno stile sintetico, proponendo una valutazione attenta nonostante lo scarso spazio concesso. Generalmente gli articoli venivano pubblicati nelle rubriche sul cinema e sul teatro. Non tutti i periodici e le riviste dei primi decenni del XX secolo sono reperibili, molti infatti sono scomparsi per la concorrenza e per le difficoltà economiche e la maggior parte sono consultabili negli archivi digitalizzati, realizzati da alcune importanti enti culturali brasiliani, tra cui la biblioteca della Fondazione Nazionale Brasiliana di Rio de Janeiro che offre a tutti gli studiosi e ai lettori un grande database informatico preziosissimo per questa ricerca.

In questo contesto all’inizio del Novecento appare il periodico italiano “Fanfulla”, noto come il “Jornal dos italianos”, espressione della comunità italiana che viveva a San Paolo.

I discendenti italiani dimostravano talento creativo, pur senza una solida preparazione in ambito intellettuale, scrivendo nelle riviste e nei quotidiani¹. La diffusione del primo testo pirandelliano risale all'anno 1919, quando il "Pasquino Coloniale"², nella rubrica *Le novelle del Pasquino*, pubblica in italiano *Il gatto, il cardellino e le stelle*³, racconto estratto da *Novelle per un anno*. Mentre nel 1931 appare in portoghese *O velho Deus* nella rivista sociale e politica dello Stato di Espírito Santo⁴. Le prime opere drammaturgiche vengono rappresentate nei teatri sudamericani e nel 1921 il "Jornal das moças"⁵ annuncia l'arrivo di una nuova compagnia teatrale italiana, diretta dal commediografo Dario Niccodemi⁶, tra gli attori più noti compare il nome di Vera Vergani. Il gruppo di artisti recita i testi di Alfieri, Goldoni e i *Sei personaggi in cerca di autore*; si esibiscono in Argentina, a Buenos Aires, e successivamente arrivano in Brasile.

Sappiamo con certezza che nel 1923 le prime commedie pirandelliane venivano già rappresentate a teatro; apprendiamo dal "Correjo de Manhã" che una delle prime è *Vestire gli ignudi*, l'annuncio della rappresentazione compare l'8 giugno 1923 nella rubrica "Teatro, Notas e notícias". Il breve articolo la definisce una delle sette commedie italiane allestite in scena dalla compagnia dell'attrice Maria Melato⁷.

La caratteristica comune delle recensioni dei primi spettacoli è commentare le interpretazioni degli attori principali, mentre manca l'analisi commentata delle opere,

¹ Sull'argomento si veda: A. Trento, *Il "Fanfulla" di São Paulo e la stampa italiana in Brasile dal nazionalismo al fascismo*, disponibile nel sito web:

<http://www.ponteentreculturas.com.br/revista/seminarios_02.html> (Ultima consultazione: 9 ottobre 2015).

² "Il Pasquino Coloniale" è la rivista settimanale, fondata nel 1907 e scritta in italiano per la comunità italiana di San Paolo. Seguiva le vicende degli italiani residenti in Brasile e della comunità internazionale in Italia. Terminò la sua attività di pubblicazione nel 1941.

³ PIRANDELLO, L., "Il gatto, il cardellino e le stelle". In *Il Pasquino Coloniale*, São Paulo: XII, (622), 6 settembre 1919, pp. 3-4. La novella fu scritta nel 1917 per l'edizione italiana *Novelle per un anno*, (*Donna Mimma*), in Brasile invece venne pubblicata a puntate nella rubrica intitolata "O conto da Esquerda" nel giornale *A Esquerda*; PIRANDELLO, L., "A luz de outra casa", em *A Esquerda*, I, (64), Fortaleza: 6 mai. 1928, p. 3. (Fu pubblicato a puntate nei successivi numeri 66 e 68), Fortaleza, 7 mai. 1928, p. 3. PIRANDELLO, L., "Carla". Em *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro: 1, (18), 29 jun. 1930, p. 17.

⁴ PIRANDELLO, L., "O velho Deus. Conto de Pirandello". Trad. di H. Nicolussi, em *Vida Capichaba*, Vitória: IX, (278), 30 de maio de 1931, pp. 19-21. La rivista, fondata da Manoel Lopes Pimenta ed Elpidio Pimentel nel 1923, trattava argomenti sociali e politici e pubblicò per circa trenta anni. Pimenta chiedeva spesso la collaborazione di alcuni amici, i quali probabilmente pubblicavano senza compenso: Alvimar Silva, Almeida Cousin, Abílio de Carvalho, José Luiz Holzmeister, Eurípedes Queiroz do Valle, Guilherme Santos Neves, Eugênio Sette e Renato Pacheco.

⁵ J. R., "O escriptor Dario Nicodemi, empresario". Em *Jornal das moças*. Rio de Janeiro: VIII, (300), 17 mar. 1921, p. 12.

⁶ Il commediografo e sceneggiatore italiano Dario Niccodemi, direttore della Compagnia teatrale, portò in scena molti testi italiani in Sudamerica.

⁷ "Assinatura Maria Melato". Em *Correjo de Manhã*. Rio de Janeiro: XXII, (8856), 8 jun. 1923, p. 5. "Companhia Maria Melato. Vestire gli ignudi". Em *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro: XLVIII, (124), 12 jun. 1923, p. 4.

probabilmente perché sono inserite negli spazi dedicati alle ultime notizie teatrali che non possono accogliere testi di saggistica, per rispondere a precise esigenze di organizzazione editoriale; infatti erano stati creati solo per la cronaca giornalistica. Tuttavia qualche volta si notano brevi accenni di interpretazione teorica del testo recitato sul palco. Infatti il 24 giugno 1923, João De Talma⁸ scrive la recensione dello spettacolo nella rubrica “Artes, Theatro, Musica e Cinema” nel giornale “O Imparcial”. Il giornalista definisce la commedia “vigorosa” per l’intensità drammatica dell’attrice Maria Melato. Sicuramente, a prima vista, resta sorpreso dal nuovo genere teatrale: la commedia moderna caratterizzata dall’analisi della personalità umana e dalla resa naturale dell’azione teatrale. Secondo Talma il realismo della trama avrebbe contribuito al rinnovamento del teatro italiano. Le tipologie dei personaggi e il forte temperamento della donna protagonista erano ben interpretati dagli attori, e il successo delle recite era attribuito soprattutto all’interpretazione drammatica di Maria Melato; per Talma il risultato della realizzazione scenica rappresentava l’apice del “modernismo teatrale della stagione”⁹. Pertanto il nuovo genere teatrale italiano avrebbe avuto un ruolo importante nella sperimentazione del modernismo brasiliano.

Le cronache teatrali dei giornali raccontano le ultime novità del teatro, soprattutto le notizie sugli attori, come nell’articolo pubblicato il giorno prima nel giornale “A noite”. L’attrice star del momento era elogiata e definita “la grande espressione d’arte” e nell’occhiello le sue interpretazioni sono definite “incarnazioni della scena”¹⁰, associando il talento alla capacità di immedesimarsi nel personaggio. Va aggiunto che l’interesse per gli avvenimenti italiani spinge alcuni articolisti brasiliani a leggere i commenti della critica, osservando attentamente quello che accade nel panorama culturale italiano. A proposito della Melato e della commedia *Vestire gli ignudi*, l’anonimo articolista¹¹ riferisce che la nuova forma di teatro fa discutere gli italiani per

⁸ João De Talma, scrittore e giornalista è l’autore del libro dedicato alla rivoluzione brasiliana *Da fomalha de Nabucodonosor*. Noto come “il brillante intellettuale maragnense”, racconta gli episodi più importanti della rivoluzione. TALMA, J. De. “Da Fomalha de Nabucodonosor”. Em *Folha do povo*, Maranhão: IV, (37), 14 fev. 1927, p. 2.

⁹ J TALMA, J. De. “Vestire gli ignudi – Municipal”. Em *O imparcial*, Rio de Janeiro: XI, (3841), 24 jun. 1923, p. 7. Nel 1924 De Talma scrive per *O libertador* di cui cura anche l’aspetto editoriale. Il giornale però pubblica solo cinque numeri. SODRÉ, N. Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1999, p. 363.

¹⁰ MARINHO, I. “Maria Melato e as suas ultimas encarnações da scena”. Em *A noite*, Rio de Janeiro: XIII, (4154), 23 jun. 1923, p. 1. Ipotizzo che l’anonimo autore potrebbe essere Irineu Marinho, sulla base di altri articoli firmati dallo stesso e pubblicati in quel giornale.

¹¹ Non è stato possibile identificare gli autori degli articoli, pertanto verrà usata spesso l’espressione “anonimo articolista”.

le novità e per l'interpretazione drammatica che avrebbe influenzato il nascente teatro brasiliano.

Superata l'euforia del momento per la Melato, leggiamo recensioni più complesse che valutano il nuovo genere teatrale e analizzano la trama e il testo, anche se a un livello primordiale. Nel 1923, Ferruccio Rubiani propone al pubblico l'analisi della commedia, *Enrico IV*, definendola l'opera più importante del teatro psicologico moderno, scritta "dal drammaturgo siciliano". Chiarendo alcuni aspetti del teatro pirandelliano, il suo interesse va agli avvenimenti del momento, e alle prime reazioni controverse degli ambienti giornalistici brasiliani. Compare un nuovo nome: Roberto Bracco¹², è il drammaturgo contemporaneo di Pirandello che analizza la sensibilità umana, raccontando gli aspetti drammatici della coscienza dell'individuo. Per Rubiani, la complessità della psicologia dei personaggi produce importanti reazioni nel pubblico italiano.

Ha iniziato sorprendendo e sconcertando il pubblico italiano, che non ha potuto seguirlo subito nei meandri complessi della psicologia sottile dei personaggi creati. Tuttavia il pubblico non ha tardato nel riconoscere il carattere profondamente umano del suo teatro. Tutti i tipi umani e sociali che Pirandello presenta sulla scena sono vivi; noi riusciamo a sentire le loro emozioni, li vediamo agire e li sentiamo vibrare nell'atmosfera che ci circonda. Da questo punto di vista, si può dire che il drammaturgo siciliano ha rinnovato il teatro italiano attuale.¹³ (RUBIANI, out. 1923, p. 300) Traduzione mia

I personaggi dell'*Enrico IV* rappresentano le varie tipologie umane, riproponendo sentimenti e drammi della vita, che sembrano nascere dalla mente dell'autore, suscitando emozioni come se fossero naturali. In *Vestire gli ignudi* invece gli uomini sono paragonati ai "fantasmi della vita interiore", che interagiscono tra loro. Secondo Rubiani, l'analisi interiore e la varietà della psicologia umana rivelano la visione filosofica del mondo. Dunque, in alcuni casi, l'interesse sta trasformandosi in osservazione analitica della casistica umana, raccontata nelle opere rappresentate in scena.

¹² Roberto Bracco fu il giornalista, scrittore e drammaturgo italiano. L'intellettuale napoletano scrisse anche alcune canzoni in dialetto e fu l'autore di vari testi drammaturgici. Anche lui, come tanti, rimase vittima del fascismo.

¹³ Ferruccio Rubiani è stato Professore nella Facoltà di Filosofia, Scienze e Lettere di Campinas, ed è noto come l'intellettuale fascista di San Paolo. Gli articoli e i brani brasiliani sono stati da me tradotti in italiano.

Tra le interpretazioni di Pirandello una in particolare prevale più delle altre, “il rinnovatore del teatro”; e sicuramente veniva contrapposto ai vecchi modelli, attirando l’attenzione di giornalisti e di pubblico. Gli articolisti pensano che sia l’audace sperimentatore, inventore del nuovo genere, che riceve “i meritati applausi di consacrazione universale”. È l’abile creatore di espressioni e trame complicate, riuscendo a dimostrare che ogni creatura ha il suo mondo basato sulla propria verità interiore, e che ognuno è diverso da come gli altri lo vedono. Eppure, come già detto, l’attenzione va agli attori che interpretano i ruoli pirandelliani. Nell’articolo della “Gazeta de Notícias” del luglio 1925, Maria Melato è considerata la brillante attrice protagonista che interpreta i personaggi in scena¹⁴. Gli argomenti che sorprendono sono l’interpretazione dell’attrice protagonista e l’audace sperimentazione del drammaturgo italiano. La Compagnia drammatica Melato-Betrone fu contrattata dal Teatro Municipal di Rio de Janeiro per l’intera stagione; all’anonimo articolista della “Gazeta de Notícias” l’arte teatrale italiana sembra insuperabile e rara¹⁵. La compagnia sorprende il pubblico carioca, suggerendo ai critici strani appellativi sul drammaturgo italiano, definito il coraggioso sperimentatore e perfino l’allegro giocoliere del linguaggio teatrale, un jolly noto per essere “lo sconcertante blagueur”. Si sa che egli avrebbe partecipato all’organizzazione della compagnia italiana dell’attore Ruggero Ruggeri, che avrebbe dovuto viaggiare per l’Europa. Nelle pagine dei giornali è frequente osservare il disegno del bizzarro volto di Pirandello autore dei primi testi teatrali a cinquanta anni, iniziando con *La giara*, la prima commedia in dialetto siciliano. Il senso di questa affermazione è assolutamente positivo, volendo evidenziare il livello di maturità artistica e intellettuale dello scrittore italiano. Si citano anche *Pensaci Giacomino*, *Ma non è una cosa seria*, *Il piacere dell’onestà*, *L’uomo e la bestia e la virtù*, *Enrico IV*, i *Sei personaggi in cerca d’autore*, *Così è (se vi pare)*, *Vestire gli ignudi*. Trame diverse e complesse in cui il protagonista affronta il dramma del conflitto esistenziale, ma non può modificare la propria vita (“resumir as fôrmas da vida”). E per questo motivo probabilmente nella rubrica “Gazeta Theatral” Pirandello è definito lo sconcertante autore teatrale. In questa atmosfera di felice sorpresa, Rio de Janeiro attende la compagnia drammatica Melato-Betrone che avrebbe debuttato con *Come prima, meglio di prima*¹⁶.

¹⁴ LITO, “As primeiras – No Municipal – ‘Ciascun sa Verité’, de Luigi Pirandello”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *L*, (173), 23 jul. 1925, p. 3. Si parla del successo dei Boulevards parigini, citando l’articolo su *Le Figaro*, di Robert de Fleirs. Pirandello è l’ispiratore della satira borghese.

¹⁵ “Temporada drammatica italiana”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *L*, (179), 30 jul. 1925, p. 3.

¹⁶ “A temporada oficial do Municipal – Pirandello e Maria Melato”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *L*, (194), 18 ago. 1925, p. 3.

Nonostante la scarsità di dati possiamo ripercorrere la storia della fortuna critica della produzione teatrale pirandelliana e conoscere alcuni aspetti concreti della diffusione delle opere. Gli accordi tra gli impresari e le compagnie teatrali permettono agli attori italiani di recitare nei teatri brasiliani. Domingos Segreto, impresario cinematografico e teatrale di Rio, contratta la compagnia italiana, inserendola nel programma della stagione 1925 del Teatro Municipal della città carioca, subito dopo la tournée argentina. Anche l'impresario italiano Walter Mocchi¹⁷ vuole la Compagnia italiana a Rio. Nella rubrica "Palcos. Notas & noticias" il giornalista, inviato speciale a Buenos Aires, racconta che la compagnia drammatica italiana "Melato Betrone"¹⁸ recita i testi di vari autori italiani al teatro Cervantes di Buenos Aires¹⁹. Fermenti dell'arte, desiderio di conoscere, fantasia e talento creativo sono gli elementi essenziali che caratterizzano l'incredibile diffusione che precede l'arrivo di Pirandello. Ma prima ancora, l'arrivo dell'attrice Maria Melato a Rio è l'evento eccezionale che coincide con l'anniversario dell'unità d'Italia, durante le celebrazioni dedicate alla comunità italiana di Rio²⁰. Nel "Correjo de Manha" del 27 settembre 1925 compare la locandina della stagione teatrale del Teatro Municipal di Rio, che annuncia la rappresentazione della commedia *Così è (se vi pare)* con la compagnia della Melato²¹.

Anche nell'articolo del 1923, sembra che la prima commedia rappresentata in Brasile sia stata *Vestire gli ignudi*, la cui protagonista fu proprio la stessa Maria Melato²². Per l'articolista, che firma con lo pseudonimo "Laf", Pirandello è "il drammaturgo bizzarro" che crea svariati personaggi, inserendoli in sequenze sceniche

¹⁷ Walter Mocchi è l'impresario teatrale italiano, interessato alle relazioni internazionali del nostro teatro con i Paesi extra europei. Fondatore della Società Teatrale Italo-Argentina (STIA) voleva creare un sistema di scambio delle compagnie teatrali tra Europa e l'America Latina. Realizzò l'ambizioso progetto nel 1908. E viaggiò sia in Argentina che in Brasile.

¹⁸ "Melato Betrone em Buenos Aires". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9376), 21 ago. 1925, p. 7. Dal telegramma inviato a un giornale pubblicato nel 1948, sappiamo che Domingos Segreto inizialmente era impresario teatrale e in seguito anche cinematografico. SEGRETO, D. "Uma gentileza". Em *Cine Reporter*, XV, (697), 1949, p. 1.

¹⁹ L'articolista cita la commedia di Giacosa *Come le foglie*, *L'arzigogolo* di Sen Benelli, *Testa o croco* di Louis Venneuil, *Il conte di Brechord*, di Giovacchino Forzano, *Come prima meglio di prima* di Pirandello, *Glauco* di Eresle Luigi Morselli, *Il cigno* di Franz Molnar, *Il delirio dell'oste basso* titolo erroneamente trascritto dall'originale ben noto *Il delirio dell'Oste di Bassà* di Rosso San Secondo, *L'indemoniata* di Karl Schoenherr, *Lorenzino* di Giovacchino Forzano, *Amore celeste, amore terreno* di Franz Molnar, *Maestro Sandi* di Giovacchino Forzano e Ferdinando Paoleri, *Il pensiero* di Leonidia Andreieff per Annibale Betrone. Queste commedie erano già state rappresentate nei teatri argentini, e Pirandello era considerato il simbolo più importante del teatro italiano.

²⁰ "Assinatura Melato-Betrone". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9392), 13 15 16 e 26 de setembro de 1925.

²¹ "Teatro Municipal. Temporada official de 1925". In *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9408), 27 settembre 1925, p. 6.

²² "Notas & Noticias. Theatro Municipal – 'Come prima, meglio di prima'". Em: *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9422), 14 out. 1925, p. 6.

complesse, senza preoccuparsi della reazione del pubblico. Tra le opere drammaturgiche, *Così è (se vi pare)* è la prima tradotta in portoghese. L'elemento più importante di molti testi è l'assenza dell'epilogo finale nei racconti, che esige dallo spettatore la scelta di una soluzione finale della commedia, usando la propria fantasia²³.

I giornali pubblicano numerosi articoli dedicati alla compagnia, spesso seguiti dalla foto dell'attrice. Durante la stessa stagione teatrale, la compagnia Melato-Betrone recita in italiano *Così è (se vi pare)* e il *Sogno di un mattino di primavera* di D'Annunzio al Teatro Municipal di San Paolo, mentre la Compagnia brasiliana di Jayme Costa porta in scena *Pois... é isso!*, la versione portoghese di *Così è (se vi pare)*²⁴. In quegli anni la diffusione dei testi pirandelliani sorprende gli ambienti teatrali, come se fosse una rivoluzione in campo artistico, un risveglio produttivo e iperattivo per le nascenti compagnie teatrali brasiliane, suscitando negli attori il desiderio di recitare quelle opere in portoghese, come un'ambizione inarrestabile non tanto per impossessarsi del genere italiano, ma per provare, credo, la sensazione di sperimentare i testi italiani in terra brasiliana, osservando le reazioni del pubblico. Alla base vi è l'inarrestabile desiderio a cui nessuno riesce più a sottrarsi e in questo l'effetto Pirandello è irresistibile. Pertanto anche alcune Compagnie teatrali brasiliane vengono citate nei quotidiani, e tra le più importanti vi è la Compagnia teatrale di Jayme Costa. Provare la sensazione straordinaria di recitare Pirandello è un desiderio entusiasmante che durerà nel tempo. La popolarità dello scrittore italiano comincia a diffondersi fuori dai confini dello stato di San Paolo come scrive il quotidiano di Curitiba "O Estado do Paraná", annunciando che la Compagnia di Jayme Costa avrebbe portato in scena *Pois... é isso!* al Teatro Guaíra con gli attori Amada Fanfredo e Eugenia Brasília²⁵. Qualche mese prima Jayme Costa aveva debuttato a Curitiba, capitale dello Stato del Paraná, con *O homem encantador*, commedia in tre atti. Nello stesso articolo Pirandello è definito il "rivoluzionario teatrale dell'attualità" e "l'autore di un teatro più umanizzato", che sa svelare la verità nascosta dall'ipocrisia. Nello stesso periodo alcune sue opere vanno in scena a Parigi e i giornali brasiliani lo

²³ LAF., "Temporada de comédia no Municipal". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9423), 15 out. 1925, p. 3.

²⁴ "O cartaz do Municipal". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (245), 16 out. 1925, p. 6. Il testo venne tradotto in portoghese per la prima volta da Paulo Gonçalves. Il 17 ottobre 1925 fu rappresentato in lingua italiana. E al "Rialto" la compagnia rappresentava *Così è (se vi pare)*.

²⁵ "O theatro de Pirandello em portuguez". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9424), 16 out 1925, p. 8. "Companhia Jayme Costa". Em *O Estado do Paraná*, Curitiba: I, (72), 4 abr. 1925, p. 1. Il Teatro Guaíra oggi è il ben noto Centro Cultural Theatro Guaíra, sede di eventi culturali e musicali di grande prestigio. <http://www.teatroguaira.pr.gov.br/>

definiscono il rinnovatore rivoluzionario del teatro universale, una forza della natura stimolante per la creazione e lo sviluppo del teatro brasiliano; sappiamo che il Eduardo Vieira²⁶ fu l'attore principale di *Por isso...* e che recitò in portoghese²⁷.

Qualche anno dopo "O Imparcial" rivela l'identità dell'impresa teatrale che avrebbe introdotto a Rio e a San Paolo la Compagnia italiana di Dario Niccodemi: l'Impresa Viggiani. Secondo l'articolaista Pirandello stava scrivendo una commedia per la Compagnia Niccodemi, per rappresentarla al Teatro Manzoni di Milano²⁸. Successivamente la Compagnia Ruggero Ruggeri debutta al Teatro Municipal di San Paolo con *L'Enrico IV*. Dunque l'attore italiano, già applaudito a Londra, a Parigi e a Buenos Aires, come uno dei più importanti del mondo, giunge a Rio per iniziativa dell'impresa Viggiani²⁹. Tra le rappresentazioni apprezzate, *L'Enrico IV* sembra il simbolo della morale pirandelliana in cui l'individuo è sottoposto al giudizio altrui secondo la nota espressione del nostro drammaturgo: "l'uomo non è ciò che è, ma è quello che appare agli altri"³⁰. Un'euforia prorompente caratterizza i commenti tra qualche fraintendimento forse creato dall'entusiasmo per il celebre scrittore italiano.

Osservando quanto accade nel 1929 nei giornali compare il nome della Compagnia "Teatro d'Arte di Milano" di Ruggero Ruggeri che recita al Municipal di Rio. È possibile ricostruire la storia della fortuna di Pirandello, leggendo le locandine che annunciano gli spettacoli in quegli anni. Una di queste informa sulle date dell'*Enrico IV* con la Compagnia "Teatro d'Arte di Milano", diretta da Ruggero Ruggeri con Roberto Bracco³¹. Purtroppo l'edizione del giornale è illeggibile in vari punti, ma posso ipotizzare la data del 30 settembre 1929, perché uscita il giorno dopo della pubblicazione della locandina di "Critica" (29 settembre 1929). La notizia riguarda l'arrivo della Compagnia "Teatro d'Arte di Milano", diretta da Ruggero Ruggeri, prevista per il giorno dopo. Leggiamo anche la prima critica filosofica di un testo pirandelliano: *L'Enrico IV*³². Gli articoli che annunciano l'arrivo della compagnia

²⁶ Eduardo Vieira era il direttore della Compagnia Teatrale Nazionale: "Companhia Nacional de Melodramas" del Teatro S. Pedro, che attualmente è conosciuta con il nome "João Caetano".

²⁷ "Companhia Jayme Costa. Pois... é isso!..." Em *O Estado do Paraná*, Curitiba: I, (74), 7 abr. 1925, p. 8. Già nel 1925 il quotidiano veniva pubblicato a Curitiba.

²⁸ "Companhia Dario Niccodemi". Em *O Imparcial*, Rio de Janeiro: XIV, (4724), 2 dez. 1925, p. 8.

²⁹ L'annuncio dell'arrivo di Ruggero Ruggeri è nel "Diário Carioca". "Companhia Ruggero Ruggeri". Em *Diário Carioca*, Rio de Janeiro: II, (352), 15 set 1929, p. 7.

³⁰ Ab., "Última hora theatral – A estréia hontem, de Ruggero Ruggeri, no Municipal, com 'Henrique IV', tragedia de Pirandello". Em *Diário Carioca*, Rio de Janeiro: II, (368), 4 out. 1929, p. 7.

³¹ "Locandina dell'Enrico IV". Em *Critica*, Rio de Janeiro: II, 29 set. 1929, p. 8.

³² Ruggero Ruggeri estréia, amanhã, no Municipal, com 'Enrico IV' de Pirandello". Em *Critica*, Rio de Janeiro: II, n. xxxxx (illeggibile), 1929, p. X.

si alternano qua e là nelle rubriche dei giornali dedicate al teatro³³. I titoli sono stampati con caratteri stilizzati e spesso accompagnati da un disegno o da un fumetto in cui Pirandello mostra uno sguardo pensieroso con un'espressione intensa³⁴.

1.2 Mussolini e la storia della Compagnia d'Arte di Roma.

L'adesione di Pirandello al partito fascista è un tema controverso e discusso attualmente. Nella *Cronologia* delle opere pirandelliane Mario Costanzo cita la lettera in cui nel 1924 egli chiedeva l'iscrizione al partito fascista, mentre all'improvvisa crisi politica del regime seguiva anche la scomparsa momentanea del consenso degli italiani. Leggiamo il telegramma inviato al duce, pubblicato il 19 settembre 1924 nel giornale fascista "L'Impero":

Eccellenza sento che per me questo è il momento più propizio di dichiarare una fede nutrita e servita sempre in silenzio. Se l'Eccellenza Vostra mi stima degno di entrare nel Partito Nazionale Fascista pregierò come massimo onore tenervi il posto del più umile e obbediente gregario. Con devozione intera, Luigi Pirandello. (PIRANDELLO e MACCHIA, 2005, p. LXXIII).

Nel 1925, una serie di giudizi controversi nascono dalla notizia dell'adesione di Pirandello al fascismo. L'inviato speciale a Londra della "Gazeta de Notícias" commenta l'articolo del "Morning Post" dove era stata pubblicata l'intervista in cui il drammaturgo avrebbe affermato che il movimento di rinnovamento spirituale, nato con il fascismo di Mussolini, non avrebbe soppresso la libertà politica e di espressione. Viene pubblicata anche una nota dedicata al duce tradotta in portoghese nella "Gazeta de Notícias": "Mussolini ha creato l'unità vera del pensiero patriottico che ha costituito e che, d'ora in avanti, costituirà la coscienza nazionale di tutta l'Italia"³⁵. Altri giornali commentano i rapporti del drammaturgo con il duce. Il "Correjo de Manhã" racconta

³³ "Locandina de Enrico IV", em "Correjo de Manhã". Rio de Janeiro: XXIX, (10660), 29 set. 1929, p. 7.

"Locandina de Enrico IV". In *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10662), 2 out. 1929, p. 7. "Temporada de comédia italiana, no Municipal". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10664), 4 out 1929, p. 3; si veda anche l'articolo pubblicato il 6 ottobre 1929 a pag. 2. I direttori del "Correjo de Manhã" erano Paulo Bittencourt e Pinheiro da Cunha.

³⁴ Cito uno dei titoli frequenti nelle locandine: "Viggiani presenta la Compagnia "Teatro d'Arte" di Milano con Ruggero Ruggeri. Giovedì 3 ottobre *Enrico IV di Pirandello*".

³⁵ "Uma entrevista de Pirandello". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (156), 2 jul. 1925, p. 4. Per il momento non sono in grado di accertare la veridicità dell'intervista.

l'incontro tra i due all'udienza speciale voluta da Mussolini, durante la quale il duce apprezzava con entusiasmo la notizia dei successi parigini e londinesi della Compagnia Drammatica Italiana. L'articolista cita anche la dichiarazione di Pirandello rilasciata nei giornali italiani: "questa compagnia ha avuto l'opportunità di presentare al pubblico delle due capitali un gran numero di testi italiani, tra cui *l'Enrico IV* e i *Sei Personaggi in cerca di autore*"³⁶. Alcuni giornali brasiliani ipotizzano che le relazioni dello scrittore con il duce avrebbero favorito la realizzazione del progetto per l'adattamento cinematografico di alcuni testi teatrali³⁷. Ipotesi immediatamente naufragata dalla triste realtà degli eventi che seguirono. Le notizie di ulteriori grandi progetti, come quello della creazione di un "Teatro Drammatico Nazionale di Stato" continuavano ad apparire sui giornali, commentati in modo neutrale, con uno stile telegrafico e brevissimo. Ne cito qualcuno:

Inviato speciale a Roma, 30 – (A.A.). Il primo ministro Mussolini ha approvato il progetto che gli è stato presentato dall'autore teatrale Luigi Pirandello per il nuovo teatro che svolgerà la sua attività a Roma, a Milano e a Torino. Il capo del governo ha dichiarato che studierà la realizzazione del progetto, ritenendolo vantaggioso per l'arte drammatica nazionale³⁸. (A.A., 1° dicembre 1926, p. 3).

Mussolini ha già approvato il progetto di istituire il teatro italiano ufficiale di Arte Drammatica [...] Il direttore della grande impresa sarà Pirandello, il progetto è stato elaborato da lui con la collaborazione di Paolo Giordani, garantirà all'Italia il primo posto rispetto agli altri Paesi, in cui esiste già l'istituzione del teatro moderno sostenuta dal governo. Il grande drammaturgo dei *Sei personaggi* si aspetta di superare Gemier, dell'Odeon di Parigi, Stanislavsky del teatro d'Arte di Mosca, e Max Reinhardt di Berlino. Secondo il progetto approvato, verranno creati tre teatri di Stato a Roma, a Milano e a Torino [...] I teatri per evitare il mercantilismo, apparterranno al governo, [...] Ognuno avrà un'Accademia per gli artisti e i testi verranno scelti tra i migliori del repertorio teatrale italiano, tra cui Pirandello, D'Annunzio, Bracco, Rosso San Secondo, e altri giovani autori³⁹. Traduzione mia.

³⁶ "Pirandello recebido por Mussolini". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9371), 15 ago. 1925, p. 4.

³⁷ "Pirandello vae dirigir a filmagem de varias peças suas na Alemanha". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: anno XXVIII, (10359), 13 out. 1928, p. 2.

³⁸ Inviato speciale a Roma (A. A.). "O 'Duce' e o Theatro de Pirandello". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LI, (278), 1° dez. 1926, p. 3.

³⁹ "O theatro de arte italiano". Em "Gazeta de Notícias", Rio de Janeiro: LII, (64), 17 mar. 1927, p. 5.

Il teatro nazionale era un progetto fortemente voluto da Pirandello, ma sostenere che egli fosse un collaboratore del regime fascista è un errore di interpretazione; in realtà inizialmente il governo italiano applicò interventi autoritari per volontà del duce, il quale non aveva affatto a cuore il futuro del teatro nazionale, ma voleva invece svolgere un'attività di controllo per limitare il più possibile l'eventuale successo dell'intellettuale, che avrebbe potuto aumentare il suo potere e addirittura diventare concorrenziale rispetto al duce. La triste conferma di quanto affermo è il mancato sviluppo del progetto che amareggiò a tal punto Pirandello da spingerlo ad emigrare, andando in Sud America e in Brasile. Il teatro nazionale è il progetto che, di fatto, gli fu impedito di sviluppare, nonostante l'impegno materiale e organizzativo e la sua creatività di drammaturgo. Egli riuscirà a creare la compagnia teatrale con Marta Abba prima attrice, e a portarla in Sud America. Nella vita di un drammaturgo non esiste cosa peggiore che incontrare l'impedimento allo sviluppo del proprio talento e il boicottaggio, seppur silenzioso e taciturno, dimostrato dal governo fascista. Cito le stesse parole di Pirandello scritte qualche anno dopo per esprimere la propria tristezza, tanta sofferenza e frustrazione. La lettera fu inviata a Marta Abba nel 1928, a proposito della convocazione di alcuni impresari teatrali, critici e intellettuali da parte del ministro dell'educazione nazionale Giuseppe Bottai.

Ma è inutile, per il momento, sperare che si venga a qualche seria risoluzione. Si faranno le solite chiacchiere. Se il Governo volesse veramente fare qualche cosa per i teatri non dovrebbe consultare nessuno. Ha consultato tanti e tante volte, e non ha fatto mai nulla. Se seguita a consultare gente che non potrà mai mettersi d'accordo, perché in contrasto d'interessi, è segno che vuol dare a vedere di darsi cura del teatro, ma che in fondo non farà nulla ancora, e chi sa per quant'altro tempo! [...]

Bisogna, bisogna andar via per qualche tempo dall'Italia, e non ritornarci se non in condizioni di non aver più bisogno di nessuno, cioè da padroni. Qui è un dilaniarsi continuo, in pubblico e in privato, perché nessuno arrivi a conseguire qualche cosa a cui tutti spudoratamente aspirano. La politica entra da per tutto. La diffamazione, la calunnia, l'intrigo sono le armi di cui tutti si servono. La vita in Italia si è fatta irrespirabile.

Fuori! Fuori! Lontano! Lontano!⁴⁰

⁴⁰ PIRANDELLO, L. *Lettere a Marta Abba 1925-1936*, ORTOLANI, Benito (a cura di), Milano: Meridiani Mondadori, 2013. Lettera n. 280728 del 8 luglio 1928, pp. 37-38.

Per il momento i giornali brasiliani ignoravano il contenuto di queste lettere e non erano in condizioni di poter esprimere un giudizio, vittime delle notizie giunte dall'Italia. Ma nel 1934 l'inviato speciale a Roma scrive sul "Diario de Notícias" di Rio che *La favola del figlio cambiato* era stata censurata da Mussolini per immoralità⁴¹. Parafrasando Pirandello direi che questo fatto dimostra che "la politica entrava da per tutto" e che "l'aria era irrespirabile".

La nascita della Compagnia d'Arte di Roma non sarà un'impresa facile, mentre la creazione del teatro nazionale italiano è il progetto più importante che rischia di fallire fin dall'inizio. La stampa brasiliana segue con attenzione lo sviluppo del progetto. Nel 1927, nel "Jornal do Recife", Ugo Menghini scrive che Paolo Giordani collabora con Pirandello e che la proposta era stata presentata al capo del governo italiano Benito Mussolini. Il progetto Pirandello-Giordani nasce nel 1924 con Luigi Chiarelli e Umberto Fracchica, con l'obiettivo di creare un "grande teatro nazionale", attraverso il coinvolgimento di tre importanti città italiane, che avrebbero avuto finalmente i teatri di stato funzionali e aperti da novembre a maggio. L'altro obiettivo del drammaturgo era diffondere all'estero l'intera produzione del teatro drammatico italiano. Secondo alcuni articolisti brasiliani, sin dal 1927 la creazione del teatro nazionale e la diffusione delle opere drammaturgiche in altri Paesi, avrebbero dato inizio alla nuova fase della storia del teatro italiano, sapendo che per il progetto era previsto il finanziamento statale di dieci milioni di lire, in attesa dell'approvazione del capo del governo e della camera dei deputati⁴². I *Sei personaggi* erano sicuramente il testo preferito del progetto.

Dopo la fondazione della Compagnia d'Arte di Roma, nonostante le difficoltà incontrate, il 2 aprile 1925 si debutta con la *Sagra del signore della nave* al teatro Odescalchi di Roma, in una sala ricostruita sulla base dell'antico Palazzo Odescalchi. Il 12 dicembre 1925 la "Gazeta de Notícias" commenta: "la sala ricavata dall'antico Palazzo Odescalchi, è stata trasformata in un piccolo teatro, per la compagnia, fondata e diretta dal famoso autore siciliano". L'articolista ritiene che il teatro, dotato di un spazio scenico troppo piccolo, fosse una scelta errata per il buon esito della stagione teatrale. Infatti il dissesto finanziario che seguì, era causato da scelte incomprensibili ed inspiegabili:

⁴¹ U. P. (Roma). "A Fabula dos filhos trocados... A opera de Malipiero e libreto de Pirandello não será mais representada por immoral...". Em *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro: V, (2237), 27 mar. 1934, p. 4.

⁴² MENGhini, Ugo. "Um projecto de theatro de estado". Em *O jornal do Recife*, Pernambuco: LXX, (26), 1º fev. 1927, p. 3.

Il repertorio era ben scelto e l'allestimento delle scene era impeccabile. Nessuno capisce perché Pirandello ha speso circa 400 mila lire per andare in una saletta così piccola, inaccessibile al grande pubblico romano. È stato suggestionato dalla moda del piccolo teatro essenzialmente anti-teatrale? È probabile che Pirandello nell'impossibilità di ottenere a Roma un buon teatro come il Valle, il Nazionale o l'Eliseo, sia stato costretto ad accettare il piccolo teatro d'Arte⁴³.

E ancora scrive:

è possibile che l'autore di *Così è (se vi pare)* sacrifichi le sue idee artistiche a vantaggio delle idee commerciali d'accordo con la mentalità de suoi tempi?

In realtà la Compagnia appena fondata doveva affrontare difficoltà economiche e organizzative, causate dall'inaspettato ed improvviso disinteresse del governo italiano. Perciò, dopo pochi mesi dall'inizio della stagione teatrale, Pirandello decide di tentare l'esperienza del viaggio in America Latina, dove segue personalmente l'allestimento degli spettacoli, e partecipa con gli attori recitando spesso un ruolo importante tra gli applausi del pubblico. Presiede le conferenze e gli eventi a cui è chiamato ad intervenire, partecipa felice come protagonista. Queste notizie sono confermate da molti articoli dei giornali di Rio e di San Paolo.

Nel febbraio 1927 la "Gazeta de Notícias" scrive a proposito del progetto di finanziamento del governo fascista per la realizzazione del teatro drammatico nazionale a Roma, Milano e a Torino, e che doveva essere organizzato da Pirandello e Paolo Giordani, secondo la decisione del duce; ma si riveleranno promesse mancate⁴⁴. Parafrasando Pirandello il suo destino sarebbe stato diverso, "fuori! Fuori! Lontano! Lontano!" dall'Italia. Nel 1929 il "Correjo de Manhã" pubblica un'intervista in cui il drammaturgo confessa di non voler più rappresentare le commedie in Italia, e che preferisce esportarle all'estero, in Germania, in Inghilterra, in Francia e negli Stati Uniti.

⁴³ "Uma experiencia de Pirandello". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (294), 12 dez. 1925, p. 5. Traduzione mia.

⁴⁴ "O governo encarrega Pirandello de organizar o theatro normal". Em *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro: LII, (32), 6 fev. 1927, p. 6.

Pirandello, nel giornale di Roma, ha dichiarato recentemente di essere obbligato a non consentire più l'allestimento dei suoi testi teatrali in Italia [...]. A questo proposito traduciamo dalla sua corrispondenza: "Nessuno è profeta nella sua terra". Dopo la sorte di D'Annunzio e di Grazia Deledda, consacrata unicamente per aver avuto il premio Nobel, come può causare ammirazione quello che accade a Pirandello?

L'amarezza del grande siciliano, di cui la generosa bontà e l'ardente opportunità di creare sono note, non è in fin dei conti conseguenza fatale di gloria improvvisa o eccessivamente tardiva.

Il destino intellettuale di Pirandello si presenta già agli occhi di coloro che lo conoscono bene, come una sublime esistenza degna di un romano; nella realtà egli riproduce, sotto ogni punto di vista cerebrale, il mito di Prometeo⁴⁵.

1.3 La tournée in America Latina

Dal 15 giugno al 15 settembre 1927 Pirandello e Marta Abba trascorrono tre mesi in America Latina, portando in scena i testi teatrali di commedie e tragedie con la compagnia diretta dallo stesso drammaturgo. Viaggiano per l'Argentina, l'Uruguay e il Brasile, ospiti dei teatri delle città principali: il Teatro Odeón di Buenos Aires, il Teatro Municipal Bahia Blanca, il Teatro Colón di Rosario, il Teatro Rovera Indarte di Córdoba, il Teatro Urquiza di Montevideo, il Teatro Municipal di San Paolo e il Teatro Municipal di Rio de Janeiro⁴⁶. I giornali delle due città brasiliane raccontano le reazioni del pubblico intellettuale che accoglie con entusiasmo l'arrivo del "celebre drammaturgo italiano", espressione ricorrente nella maggior parte degli articoli.

Il progetto della compagnia teatrale nazionale sembra attraversare la stagione più vantaggiosa e produttiva dal punto di vista artistico ed economico. Nel 1925 in Italia si preannuncia che l'impresario della nuova compagnia sarebbe stato Pirandello e che la tournée avrebbe interessato le principali capitali dell'America del Sud, inclusa Rio, con Emma Gramatica prima attrice⁴⁷. Nel telegramma inviato da Roma Pirandello conferma il viaggio, anche se le trattative per la tournée in America del Sud non erano ancora concluse. L'articolista pensa allora che probabilmente il timore della

⁴⁵ "Pirandello e seu theatro". Em Suplemento a *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10720), 8 dez. 1929, p. 17. Traduzione mia.

⁴⁶ ORTOLANI, B. "Cronologia". In PIRANDELLO, L. *Lettere a Marta Abba 1925-1936*, Milano: Mondadori, 2013, p. XXV.

⁴⁷ "O Theatro na Itália". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (68), 21 mar. 1925, p. 3.

competizione di altre compagnie teatrali, avrebbe convinto gli impresari a realizzare il progetto per l'anno successivo⁴⁸. E cita una dichiarazione del drammaturgo:

Questo non mi aggrada molto perché l'anno prossimo ho molti contratti in Europa Centrale. Ma se le trattative avranno successo, come spero, la mia compagnia si imbarcherà all'inizio di luglio, per stare un mese a Rio e San Paolo, due settimane a Montevideo e a Buenos Aires fino alla fine di agosto. La compagnia trasporterà il palco, gli scenari e le illuminazioni appropriate per la realizzazione di ogni dramma del repertorio (U.P. 17 abr. 1925, p. 4.) Traduzione mia

Nel gennaio 1927 l'arrivo della Compagnia in America del Sud è imminente, proprio quando la fama dello scrittore ha raggiunto i massimi livelli tra critici e intellettuali, ed è già una celebrità anche per il pubblico brasiliano, frequentatore abituale dei teatri⁴⁹. La notizia del progetto di formazione del teatro nazionale genera curiosità ed interesse; nell'articolo *Pirandello e il teatro di stato*, si descrivono gli obiettivi finali del progetto: organizzare adeguatamente le compagnie teatrali che girano il Paese, per creare collaborazioni fruttuose tra il drammaturgo e gli attori. Migliorare l'arte drammatica italiana avrebbe garantito un futuro migliore ai teatri italiani, e infatti nella stagione teatrale tra settembre e maggio, egli avrebbe diretto la Compagnia di Stato, scegliendo i migliori attori. La riforma del teatro avrebbe salvato l'arte drammatica, permettendo di realizzare le loro aspirazioni artistiche, garantendogli pure un guadagno migliore⁵⁰. I giornali brasiliani osservano attentamente quanto accade in Italia, a proposito del successo *L'amica della moglie* al Teatro Argentina di Roma, riferiscono che il drammaturgo era stato chiamato in scena quindici volte⁵¹. Anche per l'*Enrico IV*, commentano il carattere di drammaticità della tragedia "più impressionante": *I Sei personaggi*⁵².

⁴⁸ Servizio United Press, leggiamo il seguente telegramma. Roma, 16 (U. P.). "A 'Tournée' de Pirandello, á America do sul". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (91), 17 abr. 1925, p. 4.

⁴⁹ "Pirandello confirma que virá á America do Sul". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (9810), 11 jan. 1927, p. 1. Il *Correjo de Manhã*, ne diffonde la notizia, intitolando l'articolo "Pirandello conferma che arriverà in America del Sud".

⁵⁰ "Pirandello e o theatro de Estado". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (9854), 4 mar. 1927, p. 5.

⁵¹ U.P., "L'amica della moglie. Pirandello obteve extraordinario successo com a representação desse seu drama no Theatro Argentina de Roma". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (9902), 30 abr. 1927, p. 2.

⁵² "Uma tragedia de Pirandello". Em Suplemento al *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (9964), 10 jul. 1927, p. 9.

Sembra lecito chiedersi perché il Brasile diventa la seconda tappa del viaggio della Compagnia d'Arte di Roma". Sappiamo che l'impresa Ottavio Scotto sceglie i testi teatrali del drammaturgo italiano per un ciclo di spettacoli al teatro Municipal paulista e nell'omonimo teatro carioca. Da tempo la sua fama aveva raggiunto alti livelli, e ovunque il teatro pirandelliano era definito "rivoluzionario e innovatore"⁵³. Una popolarità straordinaria che spinge gli articolisti a commentare la novità italiana, come se fosse un evento epocale.

Nello stesso anno il viaggio è confermato nel telegramma pubblicato in un giornale, ma successivamente il corrispondente della United Press comunica una variazione del programma dopo avere appreso la notizia da Pirandello stesso in un'intervista⁵⁴:

Il corrispondente della United Press nella capitale ha ottenuto un'intervista con il famoso drammaturgo Pirandello, che ha fatto le seguenti dichiarazioni: "un gruppo di signore dell'aristocrazia spagnola mi hanno invitato a fare un ciclo di conferenze a Madrid. È probabile che io parta con la mia compagnia per la Spagna e che poi rimanga quattro giorni a Barcellona e sei a Madrid, per continuare il viaggio a Buenos Aires. Ho avuto l'opportunità di presentare la mia compagnia al pubblico di Barcellona e di Madrid. L'ambasciatore di questo paese Marquez Do Vinaza, giunto al Quirinale, sta svolgendo le trattative necessarie per il mio viaggio in Spagna⁵⁵. Tuttavia il viaggio in America del Sud durerà cento giorni, [...] perché oltre all'Argentina, Brasile, Cile e Uruguay, è possibile che la Compagnia realizzi alcuni spettacoli a Cuba e in Messico. Il maggior numero di rappresentazioni si svolgeranno a Buenos Aires e a Rio de Janeiro, a San Paolo, a Montevideo e a Santiago del Cile. Il programma è diviso in tre parti: la prima riguarda tutte le mie opere, la seconda le opere degli autori italiani, la terza le opere degli autori stranieri. Tra le novità del mio repertorio figura la commedia *L'amica delle mogli*, e

⁵³ "A assignatura da temporada lyrica". In *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (9982), 31 luglio 1927, p. 7.

⁵⁴ Pirandello na America do Sul". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (9), 11 jan. 1927, p. 5.

⁵⁵ La notizia giunge in redazione con il telegramma dell'inviato speciale a Lisbona; sembra che Pirandello fosse in Portogallo, dove stava cercando di organizzare una serie di spettacoli con la collaborazione attiva dello spagnolo Martinez Sierra. La notizia fu riportata anche nel giornale *O Seculo*: "Pirandello em Lisboa". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (256), 29 out. 1925, p. 10. Nella rubrica "Gazeta theatral" leggiamo invece: "Termina la rappresentazione con grande successo al Teatro Latino di Madrid, l'opera di Luiz Pirandello, tradotta in spagnolo e intitolata *El placer de la honradez*". "O teatro na Hespanha". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (267), 11 nov. 1925, p. 5. I giornali brasiliani raccontano anche il successo londinese di *Così è (se vi pare)*, recitato in inglese al Lyric Theatre di Londra *That is the truth*. "Pirandello em Londres". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (282), 28 nov. 1925, p. 5.

Presepio Napoleone, scritta dal Sig. Alexandre Moinar per la mia compagnia. Inoltre rappresenterò alcuni nuovi testi teatrali di autori italiani e stranieri. Parlerò anche in alcune conferenze di carattere esclusivamente artistico e letterario. Sono orgoglioso del notevole livello artistico della compagnia. La prima attrice Marta Abba ha ottenuto un vero trionfo in diciotto città europee e senza dubbio sarà una rivelazione per il pubblico sudamericano⁵⁶.

I giornali scrivono che la Compagnia sarebbe partita da Genova il 26 aprile 1927 e sarebbe arrivata a Rio e a San Paolo come previsto⁵⁷. In realtà, come sappiamo, la tournée inizia in Argentina, e questo è confermato dall'articolo di giugno⁵⁸. Il giornale "A Provincia" commenta l'arrivo della compagnia in America del Sud con prima tappa al Teatro Odeon di Buenos Aires, Rosario, Montevideo, Rio Grande do Sul, San Paolo, Santos e Rio de Janeiro, per una tournée di tre mesi con quarantacinque rappresentazioni e una serie di conferenze sul teatro pirandelliano nelle grandi città⁵⁹.

L'attesa è quasi febbrile, al punto tale che l'articolista della "Gazeta de Notícias" chiede pubblicamente ai rappresentanti diplomatici e consolari il massimo impegno per attuare il necessario, affinché Pirandello trovi la migliore accoglienza. L'articolista precisa che Mussolini sa dei preparativi del viaggio, e che lo considera un'opportunità per propagandare l'identità nazionale italiana all'estero⁶⁰.

All'arrivo a Buenos Aires lo scrittore incontra i giornalisti rappresentanti di vari giornali al teatro Odeon e durante le interviste conversa a lungo, parlando della tournée argentina e annunciando che Rio sarebbe stata la tappa finale della stagione teatrale. Dopo i successi di Buenos Aires e Montevideo la compagnia arriva con il transatlantico italiano "Giulio Cesare" con alcuni politici e qualche impresario teatrale noti all'epoca⁶¹. Nelle pagine del "Correjo de Manhã" le locandine annunciano gli

⁵⁶ (U. P.) "A visita de Pirandello á America". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (90), 16 abr. 1927, p. 5. Traduzione mia.

⁵⁷ "A rapresentação italiana na temporada sul-americana". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (91), 17 abr. 1927, p. 5. "Pirandello – hospede do Rio". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (136), 9 jun. 1927, p. 5.

⁵⁸ "Pirandello chega a Buenos Aires". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (141), 15 jun. 1927, p. 5.

⁵⁹ Enviado em Roma. "A celebre companhia 'Pirandello' vem a' America do sul". Em *A Provincia*, Recife: *LVI*, (74), 30 mar. 1927, p. 1. Il 24 agosto 1927 lo stesso giornale annuncia gli spettacoli: Articolo senza titolo. "A Provincia", Recife: *LVI*, (195), 30 mar. 1927, p. 3. E l'11 settembre 1927 commenta gli elogi della critica dopo la rappresentazione al Teatro Municipal di Rio. Articolo senza titolo. Em *A Provincia*, Recife: *LVI*, (210), 11 set. 1927, p. 1. Spesso nei giornali alcune parole della lingua portoghese sono arcaismi, oggi non più usati per la trasformazione linguistica.

⁶⁰ "Mussolini prestigia a companhia de Pirandello". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (95), 22 abr. 1927, p. 5.

⁶¹ "A companhia de comédia dirigida por Luigi Pirandello chegou ao Rio". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXVII*, (1002), 24 ago. 1927, p. 3.

spettacoli, riproducendo l'immagine di Pirandello con l'aspetto fanciullesco, ma non conosciamo l'identità del disegnatore che ha riprodotto i disegni. La fantasia creativa nasce sicuramente dal talento dell'artista, ispirato dall'atmosfera di celebrità che si era creata intorno al personaggio pubblico Pirandello. La locandina annuncia sei spettacoli per la stagione del Teatro Municipal “i *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Enrico IV*, *L'amica delle mogli*, *La Signora Morli uno e due*, *Il giuoco delle parti*, *La vita che ti diedi*, *Ma non è una cosa seria*, *Diana e la Tuda*, *Come prima, meglio di prima*, *Il berretto a sonagli*”. Lo stampato di carattere informativo presenta i titoli in italiano e annuncia che l'impresario Ottavio Scotto aveva voluto ospitare la compagnia per realizzare la stagione teatrale dell'anno 1927. Marta Abba, prima attrice, era affiancata da Lamberto Picasso; insieme avrebbero debuttato a Rio de Janeiro il 7 settembre dello stesso anno⁶².

I giornali di Rio descrivono l'attesa della Compagnia Teatro d'Arte di Roma nei numerosi articoli pubblicati nella rubrica “Gazeta Theatral”⁶³. Si attende “l'innovatore e bizzarro” commediografo tanto applaudito in Europa che avrebbe raggiunto San Paolo e a Rio come “il trionfatore della latinità”⁶⁴.

Al Teatro Municipal di Rio i *Sei personaggi* sorprendono il pubblico; João de Talma racconta nel “Imparcial” le emozioni, la commozione, l'allegria e la sorpresa di fronte all’“avventura cerebrale” e all'introduzione delle nuove tecniche teatrali del teatro d'avanguardia⁶⁵. Dopo il debutto cresce l'entusiasmo del pubblico, dei critici e degli intellettuali. Si parla del “grande maestro” accolto dopo una lunga attesa il 7 settembre, il giorno dell'anniversario dell'Indipendenza del Brasile. Tra gli altri spettacoli era previsto *L'amica delle mogli*⁶⁶, dramma scritto durante “la nuova era della modernità”⁶⁷. Intanto anche la Compagnia brasiliana Jayme Costa Belmira de Almeida recita gli stessi testi della Compagnia italiana come *Pois... é isso* (*Così è, se vi pare!*) al Teatro Trianon di Rio⁶⁸. Tra le altre commedie rappresentate al teatro

⁶² “Locandina”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10002), 30 ago. 1927, p. 8.

⁶³ Ne cito solo qualcuno. “Pirandello no Municipal”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (206), 30 ago. 1927, p. 4

⁶⁴ “Uma demonstração da moderna arte italiana”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (208), 1° set. 1927, p. 5.

⁶⁵ TALMA, J. de. “Temporada Niccodemi. Sei personaggi in cerca d'autore – Pirandello”. Em *O Imparcial*, Rio de Janeiro: XI, (3853), 6 jul. 1923, p. 5.

⁶⁶ “Estréia da Companhia do Theatro d'Arte de Roma”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (213), 7 set. 1927, p. 6.

⁶⁷ “Companhia do Theatro d'Arte de Roma”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (214), 8 set. 1927, p. 4.

⁶⁸ “Pois... é isso”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (215), 9 set. 1927, p. 4. “A semana pirandelliana”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (218), 13 set. 1927, p. 5.

Municipal di Rio vengono citate *Diana e la Tuda, Come prima, meglio di prima*, ultima recita in omaggio a Marta Abba⁶⁹, all'attrice viene dedicata la recensione della rubrica "Últimas notícias".

Gli articolisti scrivono sulla stagione pirandelliana, raccontando la sorpresa del pubblico, dei critici e degli autori teatrali brasiliani, incuriositi e allo stesso tempo ammirati dagli artisti italiani e dal personaggio istrionico Pirandello. Proprio nello stesso periodo, la Compagnia brasiliana Jayme Costa-Belmira de Almeida porta in scena al teatro "Trianon", *Pois... è isso (Così è se vi pare)* per rendere omaggio al drammaturgo (così afferma l'articolista), considerandolo un amico tra i carioca, brasilianizzando persino il suo nome in "Luiz". Ma l'aspetto più importante è l'influenza esercitata dal teatro pirandelliano sul nascente teatro brasiliano, entusiastico dal nuovo genere.

Gli articoli del "Correio de Manhã" dimostrano che l'anonimo articolista, autore delle recensioni della rubrica teatrale, è senza dubbio un critico teatrale o un giornalista colto appassionato di teatro. Le sue recensioni sono esposte con molta attenzione e riassumono le caratteristiche principali degli spettacoli, nonostante la brevità. È chiaro che un quotidiano non poteva offrire maggiore spazio per sviluppare un saggio teatrale. Le locandine degli spettacoli, invece, pubblicati nei primi giorni di settembre sembrano scritte da appassionati del teatro. Infatti "a noite do riso", è l'espressione che compare spesso, quasi a voler indicare il carattere allegro del pubblico, che comunque era composto da esperti critici teatrali e appassionati del genere⁷⁰. La rubrica "Palcos, Notas & Notícias" annuncia l'arrivo di Pirandello al Municipal di Rio con gli attori Marta Abba e Lamberto Picasso e la compagnia italiana che porta in scena i *Sei personaggi*. Si parla di trionfo di pubblico e di grande entusiasmo, raccontando i successi nelle capitali europee Parigi, Londra, Berlino, Vienna e Budapest.

Sappiamo che gli intellettuali brasiliani, gli autori teatrali, soci del S.B.A.T., nel pomeriggio nella Centrale del Brasile andranno ad aspettare l'illustre drammaturgo e la sua compagnia, che Rio avrà l'onore di ospitare per assistere alle sue rappresentazioni di vera arte

⁶⁹ "Homenagem a artista Marta Abba". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (220), 15 set. 1927, p. 5.

⁷⁰ "O Trianon vae homenagear Pirandello representando uma comedia sua". Em *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10009), 1° set. 1927, p. 5. Ritrascivo qui il titolo originale che presenta alcuni refusi nel verbo "vae" al posto di "vai" e l'assenza di accentazione. La locandina dello stesso spettacolo al Trianon compare nei seguenti numeri del *Correio de Manhã*: XXVII, (10010), 2 set 1927, p. 8; (10011), 3 set. 1927, p. 8; (10012), 4 set. 1927, p. 6.

della dizione teatrale. Domani lo spettacolo di gala coinciderà con il giorno dell'indipendenza del Brasile⁷¹.

L'accoglienza e la dimostrazione di affetto sincero è un fatto naturale per i Brasiliani che tuttavia continuano a definire Pirandello "l'illustre drammaturgo" con rispetto. Negli articoli pubblicati in quei giorni leggiamo brevi commenti sulle prime recite con l'elenco delle rappresentazioni.

Dopo la lunga attesa, Rio accoglie con entusiasmo la compagnia del "Teatro d'Arte di Roma", pubblico e giornalisti esperti commentano positivamente gli attori protagonisti della prima recita dei *Sei personaggi*; l'ammirazione va a Marta Abba, interprete della Figliastrà e a Lamberto Picasso. L'articolista racconta la serata di gala organizzata per Pirandello al Central do Brasil, a cui partecipano intellettuali e scrittori teatrali brasiliani, in un'atmosfera di trionfale accoglienza⁷². Le recite al Municipal di Rio continuano con *L'amica delle mogli*, considerata dalla critica una delle migliori commedie, l'articolo viene pubblicato nella rubrica "Ultimas theatraes". Secondo la fantasia dell'articolista il pubblico carioca vive l'atmosfera realistica del racconto della verità, dividendosi in avversari e simpatizzanti, pur sempre con grande ammirazione per il drammaturgo italiano definito l'innovatore del teatro. Parla di successo meritato di fronte alla platea colta, considerando Pirandello il rappresentante eccezionale che sta cambiando anche il gusto del pubblico, essendo rivoluzionario rispetto alla tradizione teatrale classica, proprio perché le sue commedie lasciano lo spettatore sospeso tra la finzione e la realtà. Il "Correjo de Manhã" racconta quasi quotidianamente le impressioni del pubblico carioca. A proposito della recita *L'amica delle mogli* l'articolista commenta la mancanza dell'epilogo finale, caratteristica comune di molti testi per l'originalità del nuovo genere teatrale.

Le recite della stagione carioca si susseguono ogni sera. La quarta commedia rappresentata è la *La vita che ti diedi*, considerata il racconto della fantasia e della consapevolezza della realtà della vita, due leitmotivi contrastanti nello stesso testo. La madre, protagonista del dramma, non riesce ad accettare la morte del figlio, tragedia vissuta intensamente. Mentre il predominante senso di umanità non lascia spazio ad alcuna forma di ossessione, perché tutto il racconto riflette sull'anima come nobile

⁷¹ "Pirandello chega hoje com a sua companhia. Estrela amanha no Municipal". Em "Correjo de Manhã", Rio de Janeiro: XXVII, (10013), 6 set. 1927, p. 6.

La locandina dello stesso spettacolo al Trianon compare nei seguenti numeri dello stesso: "Locandina". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10010), 2 set. 1927, p. 8; (10011), 3 se. 1927, p. 8; (10012), 4 set. 1927, p. 6.

⁷² "Uma noite de arte, no nosso Municipal". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10014), 7 set. 1927, p. 3.

elemento della sensibilità umana. Dopo queste brevi riflessioni l'articolista riflette sulla complessità della madre, personaggio che, a suo parere, solo Marta Abba poteva interpretare.

Domenica 12 settembre va in scena *Il gioco delle parti*, commedia in cui, secondo l'articolista, Pirandello riflette sui casi difficili della vita. I dialoghi complicati sono una delle caratteristiche principali dell'"arte teatrale" pirandelliana, creata ex novo. L'anonimo autore pensa che il conflitto esistenziale umano e il dramma interiore suscitino nello spettatore la risata terapeutica come in un processo catartico.

Probabilmente lo stesso articolista scrive che le tipologie dei personaggi rappresentano le diversità degli uomini e che la versatilità pirandelliana riesce ad alternare nello stesso testo elementi drammaturgici e comici. Riflettendo sull'identità del giornalista si può dedurre che si tratta dello stesso autore, ipotesi confermata dallo stile di scrittura. A proposito della rappresentazione dell'*Enrico IV* l'anonimo autore riflette sull'assenza dell'epilogo finale nella tragedia: il pubblico aspetta la soluzione del dramma, ma l'azione finale li lascia in attesa. La tensione emotiva spinge lo spettatore a seguire la rappresentazione fino alla fine, per scoprire la verità e decidere quale epilogo dare alla narrazione sulla base del proprio temperamento e sensibilità. Questo dramma teatrale è considerato il migliore rappresentato al Teatro Municipal, proposto a un pubblico in parte già preparato ad assistere alla storia di cui conosce la trama, conoscendo il successo recente in Argentina. L'articolista crede che Lamberto Picasso si sia immedesimato nel protagonista, simulando perfettamente la follia in modo impressionante. Anche se il tema proposto nell'*Enrico IV* è lo stesso dall'*Amleto* shakespeariano le due opere sono diverse, perché la riflessione pirandelliana sulla verità amara della vita svela l'aspetto più tragico dell'esistenza umana, suscitando la risata della follia, alternata a momenti di lucidità razionale sorprendente. Dunque il teatro della verità, rappresentato dai personaggi, viene contrapposto al teatro banale a cui il pubblico brasiliano di solito assisteva, e quindi il genere pirandelliano sembra incomprensibile per la complessità, e l'articolista crede che la follia sia scelta dall'autore, perché appartiene alla sua personalità. Questi aspetti nuovi del teatro italiano generano critiche che, secondo chi scrive, evidenziano il vivo interesse per Pirandello. Altri giornali infatti scrivono che le contestazioni sono errate. Potremmo pensare allora a due linee interpretative della prima recezione pirandelliana: ammiratori e contestatori⁷³.

⁷³ "Temporada Pirandello, no Municipal". Em *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10015), 8 set. 1927, p. 5. Gli articoli diversi tra loro e con lo stesso titolo compaiono nei giorni successivi nei seguenti

La commedia *Come prima, meglio di prima* è il penultimo spettacolo della Compagnia italiana al Municipal di Rio che consolida il successo dello scrittore suscitando commenti di soddisfazione e apprezzamento⁷⁴.

Con la simpatia per l'illustre italiano nasce anche l'idea del giovane spiritello scherzoso ed allegro. Mi pare interessante citare qualche commento dell'intervista a San Paolo pubblicata sulla "Gazeta de Notícias", in cui Pirandello afferma ironicamente: "abbiamo importunato troppo il glorioso commediografo. Alziamoci!". Ed ecco spuntare il nome di un eccellente disegnatore: il fumettista Cappelli⁷⁵ che gli presenta un ritratto a lui dedicato. Pirandello lo firma scherzando: "il Signore non è stato benevolo con me. Non sono così tanto vecchio!". Per la "Gazeta de Notícias" la battuta ironica dimostra l'energia del carattere scherzoso e l'immagine dell'eterno bambino⁷⁶.

L'interesse aumenta di giorno in giorno e gli articoli succedutisi in questi anni sembrano accumularsi e sovrapporsi, quindi è possibile scrivere la storia delle riflessioni, delle recensioni e dei commenti, per avere un quadro d'insieme completo della prima ricezione, del primo pirandellismo brasiliano. È sicuramente importante notare che la personalità del drammaturgo italiano, prima ancora della sua importanza culturale, colpisce l'opinione pubblica e per questo motivo la stampa segue attentamente le recite a teatro e le reazioni del pubblico. Nell'ottobre 1925, Lauro Demoro commenta lo spettacolo di Rio e descrive le serate durante le quali Pirandello segue la Compagnia nei teatri, partecipando all'organizzazione degli spettacoli e al montaggio scenico; si racconta che egli comparisse spesso in scena con gli attori, felice di ricevere gli applausi⁷⁷. Dai giornali sappiamo anche che furono organizzati alcuni eventi pubblici per rendergli omaggio. La rubrica "Notas diversas" della "Gazeta de Notícias" pubblica spesso un autentico resoconto degli eventi, di cui ne cito qualcuno. Nella sala della lettura al Palazzo Hotel di Rio gli studenti brasiliani lo aspettano per accoglierlo trionfalmente durante un evento organizzato dal Centro Accademico della Facoltà di Medicina. Il presidente Julio Paternostro lo accoglie con un discorso

numeri: (10016), 9 set. 1927, p. 6; (10018), 11 set. 1927, p. 2; (10019), 13 set. 1927, p. 3; (10020), 14 set. 1927, p. 5; (10021), 15 set. 1927, p. 3; (10022), 16 set. 1927, p. 5.

⁷⁴ I giornali citano anche le recite spagnole dei *Sei personaggi* a Buenos Aires, compagnia Rivera De Rosas con gli attori Donato Chiachio, Enrique De Rosas (15 settembre). "Uma comédia de Pirandello em castelhano". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10026), 21 set. 1927, p. 8.

⁷⁵ È probabile che Cappelli sia l'anonimo fumettista che lavorava anche per il *Correjo de Manhã*.

⁷⁶ Durante l'intervista alla *Gazeta de Notícias*, Pirandello firmò il disegno del proprio ritratto per un altro giornale: il *Diario Nacional*. "A perenne mocidade de Pirandello". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (211), 4 set. 1927, p. 6.

⁷⁷ DEMORO, L. "Temporada Pirandello". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (221), 16 set. 1927, p. 10.

celebrativo, elencando le sue opere di fronte a Pirandello orgoglioso per il riconoscimento, ma anche incapace di nascondere gioia e commozione⁷⁸. In varie interviste egli riflette sul teatro italiano e straniero, in una di queste, datata settembre 1927, il drammaturgo spiega le principali caratteristiche del teatro moderno

Pirandello, riferendosi al teatro slavo per il quale ha una grande ammirazione, rivela l'ansia febbrile che contraddistingue questa arte in cui predominano elementi scenografici, elementi importanti anche nei registi teatrali russi. La scenografia, - nota Pirandello - costituisce senza dubbio una delle parti essenziali dell'arte drammatica. In ultima analisi, il teatro deve essere un evento spettacolare, che risponde alle sue esigenze estetiche. Diventa così un fenomeno artistico puramente visivo lontano da quel teatro che è solo esclusivamente coreografico. Deve esserci armonia ed equilibrio perfetto fra gli elementi estetici che lo compongono, e che lo costituiscono come leggi che nessun vero artista può evitare⁷⁹.

E commenta invece come è il teatro tedesco

In Germania esiste un'intensa attività teatrale. Il popolo tedesco ama profondamente il buon teatro di prosa. Le singole iniziative cercano di accrescere l'interesse del pubblico per l'arte drammatica, e il loro governo stimola gli autori e le compagnie, officializzando i principali teatri del Paese, al limite delle possibilità. Il rinnovamento dell'arte teatrale di questo periodo ha influenzato parecchio la Germania.

Infatti l'articolista brasiliano crede che nelle città della Repubblica Tedesca i testi teatrali pirandelliani erano stati rappresentati con successo, al punto tale che il governo aveva concesso all'autore di *Così è (se vi pare)* di allestire gli spettacoli nel teatro di Stato, fatto positivo e straordinario per un italiano. Invece, come è noto, al ritorno in Italia, dopo la rappresentazione de *La nuova colonia* al Teatro Argentina di Roma il 24 marzo 1928, la Compagnia fallisce per i problemi economici e per l'assenza di interesse dell'ambiente politico italiano. Fallì irrimediabilmente il progetto della Compagnia nazionale teatrale italiana che avrebbe dovuto continuare la sua attività senza i finanziamenti del governo.

⁷⁸ "Pirandello homenageado pelos estudantes". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (222), 17 set. 1927, p. 5.

⁷⁹ "Pirandello e o theatro russo e alemão". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (210), 3 set. 1927, p. 3. Traduzione mia.

1.4 Il futurismo

Il rapporto tra Pirandello e il cinema è abbastanza controverso, la sua visione critica della nuova invenzione moderna lo spinge a pensare che sia un processo meccanico di registrazione della realtà, sebbene non si possa affermare che egli esprima totale rifiuto per la tecnica del cinematografo. Probabilmente in Brasile si diffonde rapidamente la notizia della pubblicazione italiana del romanzo *Si gira...*; come sappiamo l'edizione successiva fu intitolata *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Credo che in questo romanzo sia espressa in modo traslato la riflessione pirandelliana sull'impatto della nuova tecnica moderna sulla società dell'epoca; sicuramente il drammaturgo riteneva che il cinematografo riproducesse la realtà esterna, fagocitando l'uomo e annullandone l'autonomia e la creatività artistica. A riguardo alcuni giornali si interessavano dell'argomento. Nel 1929 tra i commenti elogiativi l'articolo intitolato *Pirandello e il cinema*⁸⁰ parla del film *Tradimento* di Emil Jannings, il cui titolo originale era *Alta Traição*, proiettato negli schermi di Rio e di San Paolo. Tra il pubblico berlinese che assiste alla proiezione del film vi è anche Pirandello; dal suo commento, espresso alla fine della proiezione, sembra che egli non fosse affatto contrario alla nuova invenzione. In fondo si sa bene che il drammaturgo fosse aperto a ogni tipo di sperimentazione teatrale e quindi anche al cinematografo, benché egli fosse più attento al problema del rapporto tra il soggetto pensante creativo e la macchina da presa che registra la realtà circostante in modo automatico.

In questo clima di rinnovamento e di entusiasmo è naturale chiederci cosa rappresentasse il futurismo oltre i confini dell'Oceano? Questa domanda pone un interrogativo che fa riflettere sul concetto di futurismo in Brasile che ha assunto probabilmente un significato diverso dal nostro, più somigliante al movimento del modernismo brasiliano. Ma nel caso particolare di Pirandello siamo comunque di fronte al reale confronto con Filippo Tommaso Marinetti. Più che una comparazione direi che si tratta di un provvisorio accostamento con l'obiettivo finale di inserirlo nella categoria dell'avanguardia teatrale europea e mondiale a cui apparteneva anche Marinetti. Eppure già Piera Bouvier, inviata speciale a Capri, durante un'intervista a Marinetti lo definisce il futurista⁸¹. Per Renato Vianna Pirandello è l'espressione nel mondo del nuovo teatro contemporaneo, e sono inaccettabili le accuse di immoralità,

⁸⁰ "Pirandello e o cinema". Em *Pacotilha*, São Luis: XLVI, (220), 17 jun. 1929, p. 4.

⁸¹ BOUVIER, P. "A palavra de Marinetti – Piera Bouvier entrevista para a 'Gazeta de notícias' o 'leader' do futurismo". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (297), 10 dez. 1924, p. 2

giudizi appartenenti alla mediocrità e al pettegolezzo⁸². Per un breve periodo l'ambiente dei giornalisti lo considera il rappresentante del futurismo, dell'avanguardia definita anche movimento modernista. Nel 1926 a proposito del film di Marinetti *"Epidemia del jazz"* si pensa che Pirandello sia il modello a cui il film è ispirato⁸³. Quasi ogni giorno le locandine lo annunciano; la nuova forma d'arte del cinematografo attira la curiosità del pubblico. Nello stesso periodo compare l'annuncio di *A' maneira de Pirandello*, il film della Paramount che fu realizzato in omaggio a Marinetti. Il commento lo definisce "illogico e irreverente"⁸⁴. Prodotto dalla Paramount, giunge in Brasile per l'impegno dell'impresario Viggiani, ed è preceduto da un prologo teatrale, intitolato *À maneira de Pirandello*; il debutto di *Epidemia do Jazz* avviene nel lussuoso cinema "Capitório". Il prologo è scritto per la "Sezione della pubblicità della Paramount", cercando di valorizzarlo come evento della modernità, con chiara allusione a Pirandello, il quale, dopo Marinetti, era l'autore italiano più atteso in Brasile⁸⁵. Per l'articolaista del "Giornale del Commercio" un divario incredibile divideva il prologo teatrale dal film stesso. L'effetto prodotto sugli spettatori era definito felicemente "allucinante" per le danze jazz, specialmente il charleston, considerati l'elemento più importante del futurismo. Il prologo teatrale, ispirato al modello pirandelliano, racconta invece le incomprensioni tra un marito passadista e una moglie modernista, il tutto "condito" da scene futuriste. Entrambi sembravano "l'eccellente manifestazione dell'arte moderna", ed erano ispirati a Pirandello, soprattutto perché l'azione si svolgeva in un ambiente "illogico, oscuro e mal assortito"⁸⁶. La diffusione del film fu voluta dalla Paramount e dall'impresario Viggiani, entrambi avevano deciso di rendere omaggio a Marinetti e di preannunciare in qualche modo il viaggio di Pirandello in Brasile. Il film *Epidemia do Jazz* venne inserito nel "Programma Serrador", l'evento epocale che celebrava l'invenzione del cinematografo e che si ispirava a Serrador, nome del Presidente della Compagnia

⁸² VIANNA, R. "O Brasil e as novas expressões estheticas". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9453), 19 nov. 1925, p. 4.

⁸³ Um prologo "A' maneira de Pirandello" para "epidemia do jazz". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9597), 7 de maio de 1926, p. 8.

⁸⁴ Con l'attrice Iracema de Alencar e Aristotele Penna. Scenario fantasista di Angelo Lazar. La locandina del film *Epidemia do Jazz*, fu pubblicata nel "Correjo de Manhã", Rio de Janeiro: XXVI, (9598), 8 de maio de 1926, p. 7. (*A' maneira de Pirandello*). Il film venne proiettato nel Cine Teatro Capitório.

⁸⁵ "Epidemia do jazz e il suo prólogo futurista 'À maneira de Pirandello' ". Em *O Paiz (Cinema e Fitas)*, 9 de maio de 1926. Le scenografie erano state realizzate da Angelo Lazary e i disegni erano ispirati al cubismo, come conferma la frase "le allusioni all'orientamento dettato dai maestri del cubismo di Sandy hanno contribuito molto alla decisione di creare il montaggio futurista".

⁸⁶ "A Epidemia do jazz". Em *Jornal do Commercio*, 7 de maio de 1926.

brasiliiana del Cinematografo⁸⁷. Sembra una vera premonizione per gli eventi che seguirono qualche anno dopo, nel 1928 infatti nello stesso Programma Serrador fu inserito *Il Fu Mattia Pascal*, confermando così la popolarità dello scrittore italiano ai massimi livelli⁸⁸. Tuttavia si tratta di una forma di popolarità legata al fenomeno di intrattenimento del pubblico, desideroso di conoscere le novità e di applaudire per divertirsi.

In realtà l'adattamento cinematografico di *Il Fu Mattia Pascal* fu realizzato dal regista francese Pierre Chenal tra il 1935 e il 1937 da Christian Stengel per la Ala Film e la Colosseum Film, con il titolo francese *L'homme de nulle part*. Contemporaneamente veniva realizzata la versione italiana del film che Pirandello seguì finché ebbe vita. Eppure la notizia del progetto giunse in Brasile già alcuni anni prima. Nel 1929 il "Correjo de Manhã" lo annuncia e descrive anche i riferimenti dettagliati sulla sua realizzazione, citando i nomi dei francesi che avrebbero dovuto partecipare alla realizzazione del film: il regista Marcel L'Herbier, gli attori Ivan Mosjoukine, Marcelle Pradot, Lois Moran, Jean Hervé, Michel Simon; di questi nessuno partecipò alla realizzazione del 1935. Segue una breve nota sull'artista brasiliano Alberto Cavalcanti⁸⁹ che avrebbe dovuto dirigere la versione brasiliana. Secondo l'articolaista il titolo brasiliano *O Morto que ri* (*Il Morto che ride*), nasce dall'idea che Mattia Pascal muore per tutti, tranne che per se stesso, ridendo sulle proprie miserie vissute. Il film venne realizzato ed inserito nel "Programma Serrador"⁹⁰. Le locandine dei giornali pubblicavano fumetti simili a quello del "Correjo de Manhã" nel settembre 1929⁹¹. Il film definito futurista e annunciato quasi tutti i giorni, venne proiettato per l'intera stagione nelle sale cinematografiche di Rio⁹².

⁸⁷ "A projeção especial de um grande film e uma gentileza do organisador do Programma Serrador". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LI*, (107), 7 de maio de 1926, p. 8.

⁸⁸ "O Programma Serrador e as maravilhas que promete para 1928". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXVII*, (10108), 25 dez. 1927, p. 10. "O Programma Serrador e os seus proximos films". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXVIII*, (10150), 12 fev. 1928, p. 11.

⁸⁹ Si tratta di Alberto de Almeida Cavalcanti, il regista e produttore cinematografico francese di origine brasiliana.

⁹⁰ "O futurismo no cinema". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXIX*, (10628), 23 ago. 1929, p. 9. Per gli altri articoli e locandine che annunciano il film si veda anche: "O Morto que ri, uma história de Pirandello, no Programma Serrador". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXIX*, (10630), 25 ago. 1929, p. 11. E anche la locandina pubblicata nella rubrica *No mundo da tela*: Locandina. "No mundo da tela". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXIX*, (10639), 5 set. 1929, p. 11.

⁹¹ Locandina. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXIX*, (10640), 6 set. 1929, p. 9. La locandina è un fumetto che descrive il film thrilling proiettato in sala e intitolato *O Morto que ri*, inserito nel Programma Serrador. La stessa locandina fumetto viene pubblicata qualche giorno dopo: "Locandina". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXIX*, (10641), 7 set. 1929, p. 16. "Locandina". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXIX*, (10642), 8 set. 1929, p. 7. "Locandina". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXIX*, (10643), 10 set. 1929, p. 16.

⁹² "A temporada cinematographica". Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: *II*, (189), 29 fev. 1929, p. 5.

Dopo alcune proiezioni il “Diario Carioca” pubblica la prima recensione nella pagina dedicata al teatro. Per la critica Pirandello era il fondatore della scuola moderna del teatro e del cinema. L’articolista rivela che il drammaturgo aveva scritto trentadue testi teatrali, impaziente di dedicarsi al cinema; tuttavia noi sappiamo che in realtà egli non amava particolarmente la nuova invenzione, anche se seguì la realizzazione della versione italiana del film fino al 1935⁹³. Invece nel 1929 in Brasile si parla della versione brasiliana proiettata nelle sale; la “Gazeta de Notícias” chiarisce i particolari della realizzazione. *O morto que ri* era il primo film, ispirato al romanzo acquistato dalla Compagnia Brasil Cinematografica e inserito nel “Programma Serrador” con l’adattamento in lingua portoghese⁹⁴. Nel “Jornal das moças” leggiamo altri dati importanti per ricostruire la realizzazione dell’adattamento brasiliano. Il progetto venne realizzato per iniziativa dell’organizzazione cinematografica europea: la “Albatros”. Marcel L’Erbier era il direttore tecnico che avrebbe scelto l’attore Ivan Mosjoukine per il ruolo di Mattia Pascal, e gli avrebbe affiancato Marcelle Pradot per il ruolo femminile. Il film francese fu acquisito dalla Companhia Brasil Cinematographica, che lo inserì nel “Programma Serrador”, e fu proiettato per la prima volta all’Odeon di Rio⁹⁵.

Resta il fatto che confrontare Pirandello a Tommaso Marinetti si rivelò ben presto un errore di interpretazione che dopo qualche decennio fu corretto. Nel 1990 a proposito del romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Carmelo Distanto scrive che non è possibile giustificare l’accostamento di due intellettuali in realtà tanto diversi e contrapposti l’uno con l’altro, solo per la contemporaneità delle pubblicazioni delle opere. Per un verso Distanto precisa che è riduttivo definire Pirandello un futurista soltanto perché una parte delle opere furono pubblicate contemporaneamente al *Manifesto del Futurismo*. Per un altro verso, egli non è d’accordo con coloro che definivano Marinetti la voce del progresso e Pirandello lo scrittore reazionario in odio al progresso. A tale proposito Distanto contrappone un’analisi pertinente precisando

la verità è che Marinetti creò un’esaltazione superficiale della macchina e puramente retorica, mentre Pirandello valutò in anticipo

⁹³ “O primeiro film futurista, ‘O morto que ri’”. Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: II, (342), 4 set. 1929, p. 5. Il film sarebbe stato presentato nel Programma Serrador nel cinema “Gloria” di Rio. “Pirandello e o futurismo no cinema, com ‘Le Feu Mathias Pascal’”. Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: II, (334), 25 ago. 1929, p. 5.

⁹⁴ “O primeiro film futurista – um romance interessante ‘O morto que ri’”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LIV, (207), 4 set. 1929, p. 5.

⁹⁵ “Pirandello”. Em *Jornal das moças*, Rio de Janeiro: 648, 17 nov. 1927, p. 22. “O morto que ri”. Em *Jornal das moças*, Rio de Janeiro: 742, 5 set. 1929, p. 26.

coi tempi le spaventose conseguenze a cui la civiltà delle macchine avrebbe condotto l'uomo, cioè verso l'alienazione quando la sua intelligenza e la sua creatività sarebbero state assoggettate all'intelligenza e all'azione delle macchine⁹⁶. (Traduzione mia).

1.5 La moralità è assente nel nuovo teatro pirandelliano?

Il nuovo genere teatrale fa riflettere l'ambiente giornalistico e intellettuale, ogni opera pirandelliana diventa per i brasiliani un nuovo modo di re-interpretarsi e di riproporsi al pubblico. E già si inizia ad ipotizzare che sta avvenendo un'importante trasformazione nel teatro brasiliano. Nel 1923 l'articolista della "Gazeta de notícias" pensa che il teatro pirandelliano riflette sui problemi esistenziali e che racconta le relazioni dell'individuo con la società. I problemi morali e sociali vengono narrati attraverso la dialettica pirandelliana, ricca di allegra libertà di spirito. Le opere sono realizzate con qualità sceniche eccezionali, i dialoghi realistici e l'analisi dell'individuo sono elementi che differenziano Pirandello da altri, proprio perché sembra il migliore autore del nuovo teatro moderno⁹⁷. Per Francisco Galvão la sensibilità emotiva che contraddistingue i suoi drammi teatrali riflette l'aspetto più drammatico della vita, rivelando il dualismo dell'esistenza, e incantando il pubblico presente in sala⁹⁸.

Scorrendo le pagine dei giornali dell'epoca leggiamo molti articoli interessanti. Nel 1924 l'inviato speciale a Roma scrive nel "Correjo de Manhã" che Pirandello sta trasformando i tradizionali canoni del vecchio teatro in modo originale, tanto che ogni suo testo provoca risonanza negli ambienti intellettuali e genera un terribile clamore, perfino i critici affrontano il dibattito per proporre l'interpretazione più corretta. La scoperta di nuove situazioni tragiche raccontate nei testi drammaturgici evidenzia la genialità dello scrittore italiano oltre ogni limite, nonostante i fraintendimenti di alcuni gruppi tra il pubblico e i critici europei⁹⁹. Invece in Brasile le commedie ottengono un successo inaspettato, tanto che, secondo quanto riferisce l'articolista di "Estado do Paraná", il pubblico di Curitiba chiede che vengano rappresentate ancora¹⁰⁰.

⁹⁶ DISTANTE, C. *Introdução à Luigi Pirandello Cadernos e Serafino Gubbio Operador*. Trad. S. Mauro, 1990, São Paulo: Petropolis, Vozes, p. 7.

⁹⁷ V. P., "Luigi Pirandello". Em *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro: XLVIII, (196), 4 set. 1923, p. 4.

⁹⁸ GALVÃO, F. "Pirandello o malabarista das sensações". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXI, (9189), 30 abr. 1924, p. 2.

⁹⁹ "A viagem do herdeiro italiano á America". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIII, (9221), 6 jun. 1924, p. 1.

¹⁰⁰ "Theatro Palacio. Uma festa dedicada a Jayme Costa". Em *O Estado do Paraná*, Curitiba: I, (81), 16 abr. 1925, p. 8.

Che un autore di testi teatrali racconti la follia è un fatto nuovo e sorprende l'anonimo articolista del "Correjo de Manhã" che scrive nel 1925. Pirandello gli sembra ossessionato dall'idea di rappresentare la follia e usa un'espressione curiosa per spiegare il dramma familiare della malattia di mente della moglie: "la follia era già entrata dalla porta di casa"¹⁰¹. In questo contesto non è paradossale osservare le reazioni del pubblico durante lo spettacolo e dopo, descritte nella rubrica "Vida social", in un articolo dedicato a loro¹⁰².

Commentare opere tanto complesse non è facile per questi giornali preposti alla diffusione delle notizie, non essendo riviste letterarie adatte alla pubblicazione di un saggio teatrale. Eppure Rubem Tavares si chiede qual è l'aspetto pedagogico del teatro pirandelliano. Egli crede che il teatro deve insegnare precetti morali e nello stesso tempo può divertire senza offendere il pudore, garantendo allo spettatore di assistere a un epilogo etico-pedagogico appropriato. L'articolista cita Goldoni considerandolo un genere teatrale comico che rispetta la moralità e, accennando agli attori, elogia l'interpretazione della "intelligentissima artista italiana Maria Melato", collocando la diva che tra le grandi attrici italiane come Eleonora Duse e Irma Gramatica che aveva visto recitare in *Come prima, meglio di prima*. Leggendo l'articolo potremmo ipotizzare un atteggiamento di critica severa ma anche superficiale da parte del Tavares, invece analizzando meglio è evidente che l'articolista vuole chiarire le motivazioni dell'apparente immoralità del testo, soprattutto quando esprime il suo parere positivo alla fine. Sembra naturale allora chiederci perché il grande drammaturgo italiano teatralizza proprio gli aspetti più perversi del comportamento umano? A mio parere si rischia di problematizzare un aspetto delle opere drammaturgiche senza che sia necessario indagare su una questione controversa. Inoltre la domanda non ha risposta perché, come lo stesso articolista afferma, Pirandello lascia le sue storie aperte al dubbio, senza proporre mai una soluzione definitiva. Resta il dubbio e rimane il dramma che lo spettatore conosce negli epiloghi finali. Pertanto Tavares conclude che lo scrittore italiano riflette sulla perversità umana senza essere immorale.

Il lettore rimane nel dubbio perenne e, talmente metafisico che è impossibile svelare lo scopo finale del lavoro pirandelliano, che si presta così ai più svariati giudizi sentenziosi. Gli uni pretendono di

¹⁰¹ "Temporada franceza no Municipal". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9351), 23 jul 1925, p. 3.

¹⁰² ROB (pseud. de Rubem Tavares). "Um Pirandello no Municipal". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9352), 24 jul. 1925, p. 6.

indovinare, gli altri, con attenzione all'autore, sfuggono alla verità di ciò che dovrebbe invece "evitare di offendere", caratteristiche da cui i lavori pirandelliani non sfuggono¹⁰³.

I personaggi finiscono nella inevitabile perdita del pudore e dunque sono immorali. Qui la riflessione di Tavares è semplicistica, forse pecca di ingenuità, cosicché le contestazioni espresse verso il drammaturgo italiano sono rivolte soprattutto per la moralità e per la mancanza di dignità dell'essere umano, ma Tavares stesso sottintende che nessuno dei critici si è mai chiesto la ragione che è alla base della scelta pirandelliana, tanto che il dubbio resta nell'epilogo di ogni opera.

Cerebralismo, psicologismo, scelta tematica della follia sono stati finora i temi più interessanti degli articoli durante i primi anni Venti. Si parla perfino di "indigestione" del modello pirandelliano con un linguaggio che definirei "antropofagico", considerando che siamo nel periodo che precede lo sviluppo del modernismo letterario e artistico dell'epoca. Renato Vianna riflette proprio su questo aspetto, pensando che Pirandello sia vittima della sua stessa genialità

i critici ora sono intrattenuti dal ruminare di Pirandello, e non hanno modo di ingerirlo e ingoiarlo. Coloro che sono sinceri lo definiscono un folle, gli altri molto ipocriti lo chiamano immorale. Pirandello non è né l'una né l'altra definizione, ma il suo teatro è tutto questo contemporaneamente; e infine il giudizio finale dipende completamente dallo spettatore¹⁰⁴.

Si tratta di errori di interpretazione o semplicemente di contestazioni? È evidente che la complessità delle trame e il nuovo genere sorprende al tal punto che le reazioni della critica giornalistica raggiungono uno stato di confusione, nato dalla difficoltà di comprendere il nuovo genere teatrale. Ma le contestazioni reali avvengono alla fine dello spettacolo, quando le dirette interessate sono alcune signore aristocratiche di orientamento religioso cattolico, il fatto è riferito nel giornale "Gazeta de Notícias", pubblicato nell'agosto 1927. Accade in Uruguay, a Montevideo, dove un gruppo di signore definiscono immorale la commedia *Vestire gli ignudi*. Tuttavia questi episodi non impediscono alla fama di crescere rapidamente, infatti nello stesso anno la compagnia va in scena a Buenos Aires. Il drammaturgo non accetta di sostituire la

¹⁰³ ROB, "Luigi Pirandello". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9390), 6 set. 1925, p. 5.

¹⁰⁴ VIANNA, R. "A revista do Supremo, Graça Aranha, Abd-El-Krim e Pirandello..." Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9392), 9 set. 1925, p. 2. Traduzione mia.

commedia per l'accusa di immoralità, motivando il rifiuto con la giustificazione della mancanza di tempo, come egli stesso dichiara¹⁰⁵. La chiave interpretativa della presunta immoralità non avrà ulteriore sviluppo, rivelandosi soltanto una critica ingiustificata. Pertanto compaiono nei giornali gli appellativi più disparati come l'espressione "il grande volto della latinità" che avrebbe introdotto innovazioni nella tecnica teatrale, creando "il teatro delle idee". Pirandello è considerato anche l'inventore del nuovo linguaggio teatrale, imponendosi con la sua interessante personalità che vedrà d'accordo critici e giornalisti. Il continuo interrogarsi sul suo ruolo nel contesto drammaturgico di quegli anni crea un dialogo tra i giornali, che non nascondono l'emozione per l'attesa a San Paolo dopo i dieci spettacoli di Rio¹⁰⁶. Alvaro Moreyra, pensando a un confronto con Nietzsche, scrive che Pirandello "aveva capito, come Nietzsche, che il teatro parlato era un'arte inferiore, dono di immagini insperate, perturbato, assurdo". Ma diversamente il drammaturgo italiano mostra sulla scena la triste verità, l'angoscia, e il senso della tragicità spesso è nascosto dall'allegria apparenza della commedia, regalando energia positiva agli spettatori che "esplodono nel riso dell'intelligenza"¹⁰⁷.

Qualcuno nega che il teatro pirandelliano sia il nuovo genere innovativo, preferendo invece Don Chisciotte di Cervantes, come se la letteratura spagnola avesse conquistato un posto migliore rispetto al teatro italiano. Adhemar Vidal sembra preferire la classifica del Guinness dei Primati piuttosto che analizzare le opere pirandelliane. Secondo lui gli artifici letterari del drammaturgo italiano non possono appartenere a una forma di teatro nuova solo perché sono realizzati sul palcoscenico. Il Don Chisciotte di Cervantes è invece la letteratura ideale che produce effetti positivi sul pubblico; rispetto a Pirandello, bene avrebbe fatto lo scrittore spagnolo a creare eroi, interpreti dei sentimenti dell'autore. Pirandello viene inserito nella categoria degli imitatori, in questo caso egli avrebbe imitato Cervantes, sebbene non manca un accenno di incertezza su quanto ha appena affermato: "sendo ou não Pirandello um imitador de Cervantes", "Pirandello è o non è imitatore di Cervantes? Non lo sappiamo". Secondo Vidal certamente l'autore si riflette nei personaggi e attraverso

¹⁰⁵ "Uma peça de Pirandello qualificada de immoral". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (198), 20 ago. 1927, p. 10.

¹⁰⁶ "Pirandello, nosso hospede". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (212), 6 set. 1927, p. 5.

Il primo spettacolo fu nel giorno dell'Indipendenza del Brasile.

¹⁰⁷ MOREYRA, A. "Theatro que foi e que será". Em *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: *VII*, (69), maio 1926, p. 8.

loro rivive la propria vita¹⁰⁸. Tuttavia ritengo che questo articolo sia un caso unico nella fase iniziale del pirandellismo brasiliano.

È interessante e molto significativo notare che gran parte dell'ambiente giornalistico brasiliano continua a osservare quanto accade in Italia, riflettendo sull'atteggiamento del governo italiano dell'epoca. Nel 1929 nelle rubrica *Teatro e cinema* del "Diario Carioca", João Neves commenta ironicamente l'atteggiamento negativo del governo italiano verso il drammaturgo. A suo parere egli avrebbe cercato di veicolare le critiche e le falsità espresse su di lui nelle opere. Per Neves la poetica pirandelliana senza dubbio svela la verità contro le false insinuazioni. E di fatto la tipologia dei personaggi va analizzata per chiarire il significato della doppia funzione nell'ambiente circostante, sapendo che essi vivono in una dimensione interiore diversa da quella della realtà. Infatti nell'*Enrico IV*, durante il ballo in maschera, un uomo si lascia coinvolgere per gioco nelle sembianze di un'identità inesistente: Enrico IV, alla corte di Maria de Medici, alla presenza di paggi e dame. Nel bel mezzo della festa, l'eroe perde "il senno" e la sua folle fantasia lo porta a credere di essere veramente il grande re. La famiglia e gli amici lo assecondano ricreando per lui un ambiente paranoico, riuscendo a riprodurre la stessa atmosfera della corte reale¹⁰⁹. Da un certo punto di vista realtà e finzione rappresentano la doppiezza dell'essere umano. Probabilmente raccontare i paradossi dell'esistenza crea intorno a Pirandello la fama del drammaturgo famoso fuori dall'Europa come nessun altro. L'attenzione è concentrata sul genio della drammaturgia moderna e si vuole preannunciare subito l'opera successiva anche se è ancora in "cantier", cioè nella fase della stesura scritta non ancora ultimata. E così che nel 1930 i giornali annunciano la stesura di "Lazzaro", pensando che sia il nuovo dramma dell'immortalità dell'anima¹¹⁰.

Sembra spontaneo osservare il pubblico borghese che con le sue reazioni sembra diventare protagonista delle rappresentazioni teatrali, quando giudica inesorabilmente lo spettacolo a cui ha appena assistito. A proposito della commedia *Così è (se vi pare)*, l'articolista del "Diario Nacional" crede che il teatro possa influenzare le reazioni dei ben pensanti, sostenitori di un ordine borghese precostituito, secondo il codice delle regole morali e in base alla logica mentale appartenente alla classe borghese.

¹⁰⁸ VIDAL, A. (Inviato speciale). "O teatro mais original e pessoal de Luigi Pirandello traduz processos e artificios literarios". Em *A Provincia*, Recife: LVIII, (129), 6 jun. 1929, p. 3.

¹⁰⁹ NEVES, J. (autore incerto) "Uma sessão sensacional na Camara". Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: II, (403), 14 nov. 1929 pp. 1, 5 e 7.

¹¹⁰ Films & Estrellas - O Sr. Luigi Pirandello". Em *Pacotilha*, São Luis: XLIX, (2), 2 jan. 1930, p. 4.

Nemmeno tutte le opere del famoso autore di *Così è (se vi pare)* sono adattate sui modelli avanzati, realizzati per l'ingenuo spavento dei bravi borghesi che a teatro, come nella vita, esigono che tutto sia fatto, per obbedire alle regole della morale comune e per seguire la logica del buon senso¹¹¹. (Traduzione mia)

Secondo questo articolista il teatro può anche proporre situazioni della vita reale che creano reazioni di disappunto e scandalizzano la classe borghese. La moralità diventa il tema più discusso, è lecito o offensivo proporre al pubblico tematiche scabrose e al limite della volgarità? I successivi articoli analizzano le situazioni strane della realtà attraverso le storie narrate nelle opere, studiandone gli aspetti più deteriori della società borghese. Di altra tendenza è l'articolo intitolato *Il lusso delle altre*¹¹², che riflette sugli ideali dell'eroismo e dell'onestà; i personaggi che "incarnano" queste caratteristiche sono "sublimi", perché rappresentano i problemi reali di un'epoca basata sul materialismo del denaro. Il laboratorio del "genio Pirandello" crea eroine ed eroi, rappresentanti ideali delle varie tipologie umane che rivelano una terribile verità inconfutabile: essere onesti è molto più difficile che diventare eroi. L'articolista usa una metafora, dicendo che "i poveri diavoli" perdono enormi fortune, per avere in cambio solo pochissime monete, e pagando a caro prezzo con dolore e sofferenza il desiderio di gloria. Essi incontrano la celebrità in breve, ma non riusciranno ad evitare il supplizio finale. Una immagine simbolica per spiegare la tipologia dei personaggi pirandelliani.

Sicuramente la stampa reagisce al fenomeno Pirandello nei modi più svariati, a volte leggiamo articoli celebrativi, in altri casi brevi citazioni o piccoli annunci. Walter Benevides sembra non valutare la valenza innovativa giunta dall'Europa, il teatro brasiliano non può rinnovarsi o assumere carattere nazionale, seguendo l'influenza del "cerebralismo di Pirandello, [...] dei paradossi di Shaw, [...] delle preoccupazioni psicologiche di Joyce", oppure imitando il complicato simbolismo dei russi Andreiev e Tchekov¹¹³. Il suo parere sul teatro europeo è abbastanza critico, e a Pirandello dedica appena una frase, affermando che il teatro brasiliano non ha bisogno del suo "cerebralismo", e né tanto meno della sua influenza. Si tratta però dell'atteggiamento intellettuale di protezionismo verso le forme del sapere provenienti dal continente

¹¹¹ "Pirandello tragedia classico". Em *Diário Nacional*, São Paulo: I, (2), 15 jul. 1927, p. 13.

¹¹² "O luxo das outras". Em *Revista da semana*, Rio de Janeiro: XXVIII, (49), 26 nov. 1927, pp. 20-21.

¹¹³ BENEVIDES, W. "Theatro Brasileiro". Em *Carnavalia Festa*, Rio de Janeiro: I, (5), 1° fev. 1928, p. 16. È La rivista mensile di arte e pensiero pubblicata a Rio dal 1927 al 1935. Il giornalista Walter Benevides curava le parti dedicate alla critica teatrale.

europeo, una delle caratteristiche abbastanza controverse del Modernismo brasiliano, che comunque, in molti altri casi invece, è attratta la cultura italiana e il nostro drammaturgo. Benevides definisce il nuovo teatro una serie di “complicazioni inutili”, create da un “borghesismo sentimentale”, che cede troppo facilmente al sentimentalismo. L’articolo esamina anche lo stato del teatro brasiliano dell’epoca, che tarda ad assumere caratteristiche proprie, perché manca la formazione di un vero teatro nazionale, complice anche la mancanza di una vera realtà identitaria del Brasile stesso.

Il drammaturgo italiano suscita reazioni diverse: si va da qualche rara contestazione fino al giudizio della sua personalità carismatica. Nella breve recensione *Un nuovo dramma di Pirandello*¹¹⁴ leggiamo alcuni commenti su *Lazzaro*¹¹⁵, testo considerato “angustiante, tormentato, dominatore”. L’autore sostiene che “Pirandello vive” il dramma del personaggio, “un’anima resa martire dalla religione” (Autor desconhecido, dez. 1928, p. 23). I temi analizzati nell’articolo sono le passioni familiari violente e i rapporti conflittuali tra padre e figlio. L’articolista, influenzato dai commenti dei giornali italiani, parla di “choque affettivo” all’interno della famiglia, in un panorama scenico di “impressionante bellezza” artistica: “vis religiosa e desmarcado fanatismo” (Autor desconhecido, dez. 1928, p. 23).

A volte i racconti metaforici lasciano largo spazio alla fantasia come nell’articolo del 1928 pubblicato su “Diario da Manhã”. Garcia de Rezende¹¹⁶ racconta un’ipotetica visita di cortesia di Pirandello all’ospedale psichiatrico di Buenos Aires, un episodio poco credibile, che fa pensare alla metafora narrata in senso traslato per rendere l’articolo più vivace e interessante per i lettori. L’incontro con le persone sofferenti per la malattia mentale rivelerebbe la straordinaria sensibilità dell’autore teatrale, che decide di visitare il luogo della sofferenza: l’ospedale degli infelici. L’episodio sembra la parodia dei *Sei personaggi*, soprattutto nella seconda parte dell’articolo. Pirandello si sarebbe fermato di fronte a una donna alta magra con i capelli neri, che usa un linguaggio incomprensibile per gli uomini razionali; la donna è stata internata per la sua curiosità di indagare l’aspetto contraddittorio delle idee. Si tratta probabilmente del

¹¹⁴ “Novo drama de Pirandello”. Em *Movimento*, Rio de Janeiro: I, (3), dez. 1928, p. 23. La rivista pubblica articoli informativi e culturali. L’autore potrebbe essere Antônio de Alcântara Machado, giornalista, scrittore e critico teatrale, importante intellettuale Paulista della prima fase del Modernismo. Interessato alle trasformazioni negli stili di vita e agli apporti culturali introdotti dagli immigrati italiani a San Paolo, dedica alcune opere a questi temi e soprattutto al loro processo di integrazione in Brasile. È uno dei fondatori della *Revista di Antropofagia* insieme a Oswald de Andrade. Scrive *Brás, Bexiga e Barra Funda*, raccolta di racconti brevi, ambientati nei tre quartieri in cui vivevano gli immigrati italiani.

¹¹⁵ Come si sa *Lazzaro* è una delle ultime opere che ripropone il mito del dramma *La nuova colonia* e del romanzo *I giganti della montagna*. Scritta nel 1928, fu rappresentata a Torino nel 1929 dalla Compagnia teatrale di Marta Abba.

¹¹⁶ REZENDE, G. de. “Nota ligeira”. Em *Diario da Manhã*, Vitória: XXI, (720), 5 jan. 1928, p. 1.

racconto metaforico per narrare l'incontro idealizzato tra l'autore e un personaggio dei *Sei personaggi*.

Lei era assolutamente chiara ed armoniosa nella sua conversazione frammentaria, come i frantumi di una sinfonia estranea e irrealizzabile. È stata internata perché pretendeva di scoprire il lato opposto del pensiero e l'aspetto contrario delle idee. Quando il famoso drammaturgo si avvicinò, lei fredda, sarcastica e imperturbabile, gli fece questa domanda sconcertante: - Qual è il nome scientifico che Voi daresti a quella cosa chiamata raziocinio? (REZENDE, 5 jan. 1928, p. 1). Traduzione mia

Sicuramente Garcia de Rezende crede che Pirandello abbia creato la parodia della follia in molti testi, e che questa sia il nucleo centrale dei *Sei personaggi*. Pirandello ama gli aspetti complicati della psiche e li analizza per conoscerli meglio, anche se è difficile comprendere la malattia mentale e anticiparne le evoluzioni future. Ma il drammaturgo italiano decide di entrare nel mondo della follia in cui i tipi umani che incontra decidono di rivoltarsi contro il loro creatore. L'anno successivo Garcia de Rezende analizza meglio lo stesso testo¹¹⁷, esprimendo ammirazione per lo scrittore italiano, e considerandolo l'inventore del nuovo genere teatrale, espressione che abbiamo letto spesso. Egli sostiene che molti scrittori cercano di imitare la tecnica narrativa pirandelliana, indagando il rapporto esistente tra personaggio e autore. Il dramma che contraddistingue il nucleo centrale della trama è la rivolta del personaggio contro il creatore. Sono vivi e chiedono indipendenza per entrare forzatamente nella storia e nella dimensione dell'immortalità letteraria, come il Don Chisciotte di Cervantes.

1.6 Fraintendimenti e contestazioni negli anni 1930-1939

Fraintendere il significato e il contenuto dell'opera letteraria può condurre il lettore verso l'errore di interpretazione e all'alterazione della personalità stessa dell'autore. Esaminare la forma effettiva della produzione letteraria esige la capacità di analisi del linguaggio e della forma nella consapevolezza di saper dare un senso appropriato alla struttura del testo narrativo, e in particolare al significato e al

¹¹⁷ REZENDE, G. de. "Nota ligeira". Em *Diario da Manhã*, Vitória: XXII, (1089), 23 mar. 1929, p. 1.

significante. Credere che il concetto metafisico religioso sia necessariamente la base dell'opera migliore può produrre una lettura approssimata e lontana dal reale significato. Applicare un metodo di lettura conforme alle proprie convinzioni religiose o politiche può determinare una manipolazione del testo, finendo con l'ignorare le intenzioni dell'autore. Va detto però che alcuni articolisti assumono invece un ruolo responsabile nel tentativo di comprendere l'ambiente intellettuale e politico in cui Pirandello ha vissuto e che ha condizionato le sue scelte, individuando un certo provincialismo italiano.

Nel 1930, il "Correio da Manhã"¹¹⁸ commenta la lettera inviata da Pirandello al giornale italiano "Tevere"¹¹⁹, in cui esprimeva la propria amarezza perché costretto ad emigrare nei teatri stranieri. L'articolista racconta l'assurdità di quegli anni, quando le opere non furono rappresentate nei teatri italiani, mentre due teatri a Milano e a Torino organizzavano gli spettacoli in agosto, mese in cui gli italiani non andavano a teatro. Il brano del "Correio da Manhã" pubblica due brani del giornale fascista "Tevere", commentando con il consueto tono celebrativo:

Il migliore autore d'Italia, uno dei più celebri del mondo, tanto che nessun altro può superarlo nella sua terra! Alla sua età, si vede trattato come un principiante di venti anni!... La colpa è dell'organizzazione del teatro italiano, che è gestito dal potere di una oligarchia. (Autor anônimo 5 jan. 1930, p. 6).

Già si conosce il progetto dei *Giganti della montagna*, l'ultima opera dello scrittore italiano:

Pirandello è pronto per scrivere la sua trentasettesima opera: *Gli Dei della montagna*¹²⁰. Probabilmente sarà l'ultima. Dopo aver preparato l'edizione definitiva delle sue opere, ha intenzione di ritirarsi per un canto di provincia e consacrarsi esclusivamente al suo romanzo *Adamo ed Eva*, che, come dice, impiegherà circa cinque anni¹²¹. (Autor anônimo 5 jan. 1930, p. 6).

¹¹⁸ "Pirandello". Em *Correio da manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10744), 5 jan. 1930, p. 6.

¹¹⁹ Il *Tevere* è il quotidiano fascista di Roma, fondato dal giornalista italiano Telesio Interlandi con il sostegno finanziario di Benito Mussolini. Le quattro pagine del giornale pubblicavano notizie di cronaca nera, diffondevano idee antisemitiche, mentre la quarta pagina era dedicata alla cultura italiana, con nomi importanti di intellettuali italiani tra i quali lo stesso Pirandello, Giuseppe Ungaretti e Alberto Moravia. CASTRONOVO, V.; TRANFAGLIA, N. *Storia della stampa italiana*, Volume 4, Bari: Laterza, 1976. DE FELICE, R. *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*. Torino: Einaudi, 1961.

¹²⁰ Il giornale scrive il titolo errato dell'opera, che come sappiamo è *I giganti della montagna*.

¹²¹ Traduzione mia. Il brano è estratto dal quotidiano romano *Il Tevere*, e tradotto in portoghese.

L'articolista si rivolge all'ambiente intellettuale italiano conservatore e assolutamente disattento; infatti è frequente leggere nei giornali la critica polemica al teatro italiano degli anni Trenta, o per meglio dire, la contestazione rivolta alla borghesia incapace di comprendere il livello artistico e culturale delle migliori proposte italiane. Di conseguenza, la cultura italiana sembra un triste panorama in cui gli unici commediografi considerati controcorrente, rispetto alla deriva desolante del teatro, sono Pirandello e Niccodemi. Alfonso Celso, giornalista del "Jornal do Brasil"¹²² riflette sull'aspetto più deprimente di quegli anni: l'interesse finanziario. A suo parere, questa è l'unica ragione delle difficoltà vissute da molti intellettuali, riferendosi chiaramente allo scarso interesse dimostrato in Italia verso Pirandello per il fatto che le sue opere non rientravano nel circuito commerciale; disinteresse provocato anche dall'alta borghesia italiana, dedita ad altri passatempi inutili. Secondo Celso la situazione già critica del teatro italiano rischiava di degenerare ulteriormente in una crisi definitiva, soprattutto per la concorrenza del cinema. L'incapacità di seguire le trasformazioni dei tempi moderni contribuiva a peggiorare la situazione tra "lo sviluppo del progresso materiale e della coscienza moderna". E anche se Pirandello era l'inventore del nuovo genere drammaturgico, restava pur sempre il modello "eccentrico" della cultura italiana, cioè un caso isolato nel suo stesso Paese.

Pirandello, incontestabile innovatore, si è isolato nel suo genere eccentrico. Il teatro italiano è nelle mani di un ridotto gruppo il cui obiettivo principale è realizzare la grande operazione finanziaria. La classe intellettuale frequenta poco i teatri, perché i prezzi sono diventati proibitivi. (CELSON, 18 jan 1930, p. 5) Traduzione mia.

Nella seconda parte dell'articolo Pirandello è considerato l'espressione intellettuale dell'astrazione idealista, che manifesta l'ansia celata nei personaggi, raccontando la precarietà della vita. Analizza gli aspetti più nascosti della coscienza in cui nessuno si è mai avventurato ed affronta l'inconscio misterioso. Tuttavia, contrariamente a quanto affermato prima, alla fine Celso scrive che il nuovo genere teatrale non ha le caratteristiche di unità e di sintesi, elementi imprescindibili per l'opera d'arte. La successiva affermazione propone una soluzione inaspettata, affermando che la crisi del teatro italiano può essere superata solo attraverso l'apostolato morale e religioso, l'unica prospettiva che può migliorare gli uomini. "Il

¹²² CELSON, A. "Theatro". Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: XL, (16), 18 jan. 1930, p. 5.

drammaturgo siciliano” avrebbe commesso l’errore di ignorare la verità della morale religiosa, l’unica che può ispirare l’uomo ad esprimere sentimenti profondi. E soltanto l’universalità cattolica può rinnovare il teatro in crisi. Egli crede che Dante Alighieri è stato l’unico grande maestro dell’arte universale, e che la *Divina Commedia* ha rappresentato l’aspetto sublime del dramma, soprattutto quando racconta gli episodi drammatici dei Canti. Si noti che il commento del giornalista fraintende, allontanandosi da una valida capacità critica di indagine letteraria. In realtà Celso scrive le proprie critiche, basando le sue riflessioni sulla mancanza di logicità e incoerenza, confrontando due generi tanto diversi, appartenenti a due epoche storiche molto lontane tra loro: Pirandello e Dante.

In un altro articolo riflette sull’interpretazione del teatro pirandelliano che apparterrebbe ad un genere eccentrico, rispetto alle novità della nuova tecnica moderna del cinema¹²³. Il brano è estratto da “Pacotilha”

Pirandello e i suoi imitatori cercano un certo ampliamento del teatro, introducendo l’astrazione intellettuale e idealista della coscienza non illuminata dalla fede, il senso della precarietà umana. L’autore siciliano ha esplorato alcune regioni del subconscio, in cui nessun drammaturgo si è mai avventurato. (CELSO, 30 jan. 1930, p. 2).
Traduzione mia.

Nella crisi del teatro egli ritiene che lo scrittore siciliano si sia isolato nella sua eccentricità, cercando un’alternativa al disagio esistenziale rinunciando alla fede in Dio. E questo genere teatrale non sarebbe durato, perché il teatro esige una tecnica precisa, “realizzazione laboriosa e costruzioni geometriche stabili”. Le strane analogie spingono Celso a confrontare le tecniche di creazione letteraria con esempi dell’architettura degli edifici, sostenendo che alcuni ipotetici “allievi avrebbero sbagliato nella costruzione teatrale, dimostrandosi architetti di case senza pareti”, e quindi nella produzione teatrale dello scrittore italiano mancherebbe “lo spirito di sintesi, di unità, senza i quali nessuna arte può imporsi e sopravvivere”. Certamente i fraintendimenti dell’articolista nascono dall’incomprensione della poetica e delle opere. Celso infine ribadisce concetti già espressi nel “Jornal do Brasil”, quando affermava che il ricorso all’apostolato religioso e morale sarebbe stata la soluzione della crisi del teatro.

¹²³ CELSO, A. “A imagem da arte é o drama – Theatro”. Em *Pacotilha*, São Luis: XLIX, (25), 30 jan. 1930, p. 2.

Il fraintendimento è evidente perché la comprensione dei testi appare spesso confusa e incerta, come l'articolo di un anonimo giornalista, pubblicato in "Diario Carioca"¹²⁴. Qui, il riassunto dell'opera teatrale *O di uno o di nessuno*, rappresentata al teatro Argentina di Roma, è un breve articolo che termina con una sintetica e secca constatazione: "il dramma è un'arida discussione psico-filosofica, che dura tre atti". L'articlista esprime perfino stupore per l'interesse del pubblico italiano e per le reazioni affettuose a lui incomprensibili che contribuiscono, a suo parere, ad aumentare la fama del drammaturgo. Di carattere opposto è l'articolo pubblicato nell'agosto dello stesso anno su "Diario de Notícias", in cui l'articlista critica la reazione negativa del pubblico italiano che, al termine della prima rappresentazione romana di *O di uno o di nessuno*, non ha capito la genialità dell'autore. Egli analizza la trama dell'opera, le tipologie psicologiche dei personaggi, e cita la definizione della critica italiana "il drammaturgo rivoluzionario"¹²⁵. Ed inoltre, qualche giorno dopo lo stesso quotidiano annuncia che Pirandello è stato contrattato dalla Paramount per scrivere la sceneggiatura di un film¹²⁶; il breve articolo presenta un carattere incisivo e compare nella rubrica "Cinema e Teatro".

1.7 Eventi e curiosità

I giornali commentano gli eventi culturali di cui Pirandello è protagonista con un'attenzione particolare per gli avvenimenti italiani. Il carattere celebrativo contraddistingue quasi tutti gli articoli pubblicati nelle rubriche degli eventi teatrali, affidati ai giornalisti reporter. Negli ambienti romani si preannuncia la sua partecipazione come attore interprete principale al film che egli stesso sta organizzando e la notizia viene pubblicata nella "Gazeta do commercio"¹²⁷.

Ma uno dei fatti più discussi è l'adesione dello scrittore al regime di Mussolini; a questo proposito, il 18 settembre 1924 "Diario de S. Louiz"¹²⁸ commenta in poche

¹²⁴ "Pirandello apresenta uma nova comédia em Roma (Pirandello presenta una nuova Commedia a Roma)". Em "Diario Carioca", Rio de Janeiro: III, (497), 7 mar. 1930, p. 7.

¹²⁵ FERREIRA, L. "Uma peça de Pirandello rudemente atacada pela critica (Una Commedia di Pirandello attaccata dalla Critica)". Em *Diário de notícias*, Rio de Janeiro: I, (59), 9 ago. 1930, p. 15.

¹²⁶ Olmio (pseud. di Lino Ferreira). "A proposito". Em *Diário de notícias*, Rio de Janeiro: I, (65), 15 ago. 1930, p. 14.

¹²⁷ "Dicono da Roma". Em *Gazeta do commercio*, Tres Lagoas Mato Grosso: VI, (231), 11 out. 1925, p. 8.

¹²⁸ "O dramaturgo Pirandello". Em *Diário de S. Louiz*, S. Luiz: IV, (208), 18 set. 1924, p. 2.

righe l'intenzione del drammaturgo di aderire al fascismo. E il giorno successivo la notizia viene confermata brevemente da "A Provincia" di Recife¹²⁹.

Il "Correio Paulistano" invece racconta l'accoglienza trionfale durante una serata parigina a lui dedicata¹³⁰; durante l'evento Anatole de Monzie, Ministro francese dell'Istruzione e Sottosegretario delle Belle Arti, pronuncia un discorso per rendergli omaggio, evidenziando l'importanza delle opere. L'evento si svolge presso la Fondazione Rothschild e vi partecipano anche l'Ambasciatore d'Italia in Francia.

Tra gli eventi mondani, "A Manhã"¹³¹ annuncia la sua presenza a Palazzo Giustiniani di Roma, per il 21 aprile 1926, tra gli autori teatrali della cultura italiana considerati "immortali" vicino a Toscanini e a Mascagni¹³². L'anno successivo Climerio da Fonseca commenta il successo di Parigi, scrivendo che il drammaturgo italiano domina le platee d'Europa¹³³.

Nel 1927, il "Correio Paulistano"¹³⁴ riferisce che la Compagnia del Teatro d'Arte di Roma è stata fondata dallo stesso Pirandello attraverso un accordo con Mussolini, per creare il teatro italiano nazionale. La sua presenza al Teatro Municipal di San Paolo rappresenta per la comunità un'opportunità per conoscere il nuovo genere drammaturgico. Questo straordinario intellettuale, oltre ad essere l'autore dei testi, è anche l'organizzatore della compagnia e il direttore di scena per gli spettacoli dell'intera stagione, opportunità offerta dall'Impresa Scotto¹³⁵.

È questa, senza dubbio, un'opportunità magnifica per il nostro pubblico per conoscere il protagonista del teatro italiano moderno e per assistere a una delle più importanti opere cerebrali dell'epoca.
(GENO, 21 ago. 1927, p. 7). Traduzione mia.

¹²⁹ "Italia. Adesão ao fascismo". Em *A Provincia*, Recife: *LIII*, (219), 19 set. 1924, p. 1.

¹³⁰ "Triumphos de Pirandello em Paris". Em *Correio Paulistano*, São Paulo: 22256, 12 jul. 1925, p. 2.

¹³¹ "Para a imortalidade! Quaes os valores com que vae contar a nova Academia Italiana". Em *A Manhã*, Rio de Janeiro: *II*, (9), 7 jan. 1926, p. 1.

¹³² Il commento contesta l'ingiusta esclusione di alcuni intellettuali anti-fascisti come Benedetto Croce.

¹³³ FONSECA, C. "Cultura franceza" Em *Vida capichaba*, Vitória: *V*, (88), 15 mar. 1927, p. 19-20.

¹³⁴ L'impresa di Ottavio Scotto incaricò la compagnia per un ciclo di spettacoli. L'articlista del *Correio Paulistano*, autore di vari articoli, è Genolino Amado (1902-1989 Rio de Janeiro), noto scrittore, giornalista e professore emerito dell'Accademia Brasiliana di Lettere. Lasciata la carriera forense, preferì il giornalismo e lavorò per il "Correio Paulistano" fino al 1928. Fu capo della censura a San Paolo, giornalista radiofonico, creatore del primo corso di giornalismo nell'Università USP di San Paolo. Inoltre è stato critico teatrale e anche autore di alcune commedie teatrali. Geno (pseudonimo di Genolino Amado). "Comunicados: A empresa Octavio Scotto contratou a Companhia do famoso Pirandello". Em *Correio Paulistano*, São Paulo: 23014, 20 ago. 1927, p. 7.

¹³⁵ G. Amado (Geno), *A Companhia do "Theatro de Arte de Roma" - o famoso Luigi Pirandello dirigirá as temporadas do Brasil (La compagnia del "Teatro d'Arte di Roma" - il famoso Luigi Pirandello dirigerà la stagione teatrale)*. Em "Correio Paulistano", São Paulo: 23015, 21 ago. 1927, p. 7.

L'aggettivo "cerebrale" è correlato all'analisi psicoanalitica della coscienza umana, con l'idea di sottolineare il carattere prevalentemente introspettivo della narrativa pirandelliana. Dello stesso tipo è il commento successivo allo spettacolo dei *Sei personaggi*¹³⁶ che lo consacra definitivamente come rappresentante eccellente del teatro moderno mondiale, soprattutto dopo i successi di Buenos Aires. Una specie di encomio, dedicato anche agli artisti della Compagnia, in modo particolare a Marta Abba. E qualche giorno dopo compare il nome dell'articolista, autore di tutti gli articoli pubblicati nella rubrica "Teatro": è Genolino Amado¹³⁷, che firma con lo pseudonimo Geno. L'entusiasmo e la soddisfazione contraddistinguono l'articolo dall'inizio alla fine, attraverso una metafora nel titolo della commedia.

Nel pomeriggio di ieri, tre creature del Nostro Signor Gesù Cristo, che felicemente (per fortuna) si incontrano soffrendo e penando in questa valle di lacrime, vanno in cerca di un creatore. (GENO, 26 ago. 1927, p. 7)

Si tratta di ironia, sarcasmo o semplicemente di simpatia intellettuale? Certamente non si può dire che il Modernismo nega le culture europee, al contrario nel nostro caso subisce l'influenza positiva della cultura italiana e in particolare del teatro pirandelliano. L'argomento suggerisce un'analisi più approfondita sull'influenza della cultura italiana in Brasile in quegli anni. In effetti, dopo il successo della prima di *Ma non è una cosa seria* al Teatro Municipal di San Paolo, il pubblico paulista attendeva le altre opere che furono rappresentate nello stesso teatro: *Il gioco delle parti* e *La vita che ti diedi*¹³⁸. Due giorni dopo il "Correio Paulistano" commentava il nuovo fenomeno italiano nella rubrica *Cronaca sociale*¹³⁹.

Pur avendo la fantasia più diabolica che oggi fiorisce dalla mente latina, Luigi Pirandello ancora non immagina niente di tanto pirandellesco come quello che passa nel teatro Municipale, quando il

¹³⁶ G. Amado (Geno), "Luigi Pirandello em São Paulo – A Companhia do 'Theatro de Arte de Roma' estreará com 'Sei Personaggi in cerca d'autore' (Luigi Pirandello a San Paolo – La Compagnia del 'Teatro d'Arte di Roma' debutterà con 'Sei Personaggi in cerca d'autore'). Em *Correio Paulistano*, São Paulo: (23016), 23 ago. 1927, p. 4.

¹³⁷ G. Amado (Geno), "In cerca d'autore". Em *Correio Paulistano*, São Paulo: (23019), 26 ago. 1927, p. 7.

¹³⁸ G. Amado (Geno). "Temporada dramática italiana – 'Il giuoco delle parti', hoje e 'La vita que ti diedi' amanhã". Em *Correio Paulistano*, São Paulo (23021), 28 ago. 1927, p. 7.

¹³⁹ G. Amado (Geno), "Pirandelismo". Em *Correio Paulistano*, São Paulo: (23022), 30 ago. 1927, p. 8.

sipario cala sopra l'emozione viva che un atto delle sue commedie segna [...] (GENO, 30 ago. 1927, p. 8). Traduzione mia

Secondo l'articolista il vero spettacolo si svolge al di là del palcoscenico tra gli spettatori soprattutto durante l'intervallo, quando essi devono riprendersi dopo le emozioni provate. Le informazioni sugli eventi ed episodi singolari compaiono sui giornali di San Paolo e in altre città dello stato. Cito brevemente alcuni episodi curiosi ed avvenimenti importanti di cui Pirandello fu protagonista. La segnalazione degli eventi culturali è seguita spesso dalle informazioni sugli spettacoli teatrali. Il giornale "Pacotilha" riferisce dell'evento culturale organizzato dagli Accademici Augusto Lima, Claudio de Sousa e Coelho Neto, per rendergli omaggio, nella sede della prestigiosa Accademia Brasiliana di Lettere a Rio de Janeiro¹⁴⁰. Lo stesso giornale rivela che nel settembre successivo il drammaturgo avrebbe diretto a Berlino l'adattamento cinematografico dei *Sei personaggi*¹⁴¹.

Nel 1924 alcuni articoli sono firmati "Pirandello", si può ipotizzare che qualcuno abbia firmato con il suo nome per eccesso di euforia o per simpatia, oppure che l'autore di questi articoli sia proprio lui¹⁴². In alcuni casi egli è realmente l'autore di alcuni pubblicati in portoghese da anonimi traduttori, altre volte è stata pubblicata anche qualche sua novella in italiano. Tuttavia qualche articolista usa lo pseudonimo Pirandello, come nella recensione scritta nella rubrica *Palcos & Scenas mudas*¹⁴³, a proposito dello spettacolo *Alvorecer* di Castro Netto, rappresentata al Teatro Arthur Azevedo di São Luis. Anche un altro articolo che racconta la cronaca dell'evento mondano *Festival Lauro Serra Evandro Rocha* ha la stessa firma¹⁴⁴, ma mi sembrano entrambi di dubbia attribuzione e sicuramente si tratta dell'uso di uno pseudonimo. Altri continuano ad annunciare le rappresentazioni delle commedie, come il "Diario carioca" che scrive il 2 ottobre 1930, segnalando le rappresentazioni delle commedie *Il berretto a sonagli*, *La patente* al teatro Paulicéa con la compagnia italiana Marcellini¹⁴⁵. E il 26 ottobre un breve annuncio segnala due spettacoli della compagnia, definendo il primo un "dramma" e il secondo un fenomeno "grottesco"¹⁴⁶.

¹⁴⁰ "Em homenagem a Luigi Pirandello". Em *Pacotilha*, São Luis: XLVI, (220), 19 set. 1927, p. 1. Il giornale pubblica nella città di San Luis, capitale dello stato di Maranhão.

¹⁴¹ Annuncio senza titolo. Em *Pacotilha*, São Luis: XLVII, (201), 24 ago. 1928, p. 2.

¹⁴² Pirandello, *Palcos & Scenas Mudos - A première de "Não vou nisso!"*, de Castro Netto. Em "Pacotilha", São Luis: XLVII, (262), 24 set. 1928, p. 4.

¹⁴³ "Pirandello, Palcos & Scenas Mudos. No Artur Azevedo. A première de 'Não vou nisso!', de Castro Netto. Em *Pacotilha*, São Luis: XLVII, (227), 5 nov. 1928, p. 4.

¹⁴⁴ "Pirandello, Festival Lauro Serra Evandro Rocha". Em *Pacotilha*, São Luis: XLVIII, (153), 5 set. 1929, p. 2.

¹⁴⁵ "Nos theatros da Paulicéa". Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: III, (706), 2 out. 1930, p. 9.

¹⁴⁶ I due spettacoli annunciati nel n. 711 del *Diario Carioca* si sono svolti al Teatro Lirico di Rio.

Alcuni episodi curiosi contraddistinguono questo periodo, il più singolare accade a Berlino e non sfugge all'attenta stampa brasiliana. È certamente una curiosità che attira l'interesse dei giornalisti a caccia delle notizie più strane e interessanti; l'inviato speciale del giornale "Diario da Manhã" segnala l'esistenza nella città tedesca di un locale frequentato da intellettuali e artisti: "Il Caffè dei Romani". Dopo la visita di Pirandello il bar attira artisti, imprenditori teatrali, cineasti e giornalisti. Il fatto convince Fried Angermayer a cambiare il nome del locale in "Caffè Pirandello", per rendere omaggio al drammaturgo italiano. La notizia di Berlino raggiunge rapidamente il quotidiano di Vitória, nello Stato di Espírito Santo¹⁴⁷. L'episodio dimostra che la fama dello scrittore è ormai diffusa ovunque. Inoltre possiamo affermare che la prima fase della fortuna delle opere pirandelliane è caratterizzata da elogi, celebrazioni ed eventi curiosi causati dalla notorietà del divo, piuttosto che della conoscenza del profilo personalizzato dello scrittore, tranne qualche eccezione se pensiamo all'espressione "drammaturgo futurista"¹⁴⁸. Intanto anche l'attenzione della stampa di Vitória va a quello che sta accadendo in Italia, dove, il governo celebra i personaggi considerati le più alte espressioni della cultura italiana, organizzando una serata di onorificenze presso l'Accademia Reale di Italia, con Guglielmo Marconi, Luigi Pirandello, Pietro Mascagni e Dario Niccodemi¹⁴⁹. E così che il giornale "Vida Capichaba" annuncia la nomina degli Accademici migliori d'Italia, voluta da Mussolini.

Commenti elogiativi per i progetti cinematografici dell'"illustre scrittore italiano" interessano il "Diario da Manhã" di Vitória che, nel 1933, annuncia l'adattamento cinematografico hollywoodiano della commedia pirandelliana *Come tu mi vuoi*, titolo inglese del film *As you desire me* con Greta Garbo. A proposito della sua proiezione al Teatro Carlos Gomes di Vitória leggiamo: "Greta Garbo è la bella interprete di Laura. Un rosario di paradossi di Pirandello, al suono delle melodie di Budapest e delle serenate dell'Italia romantica"¹⁵⁰. E ancora qualche giorno dopo:

¹⁴⁷ KLEINE, K. "O 'Romaniches Café' (Café dos Romanos) é alcunhado de 'Café de Pirandello' ". Em *Diário da Manhã*, Vitória: XXIII, (2200), 30 nov. 1929, p. 1. Si tratta della corrispondenza epistolare inviata dall'Agenzia Americana dal giornalista Karl Kleine.

¹⁴⁸ "Annuncio". Em *Vida Capichaba*, Vitória: VIII, (225), 1° de maio de 1930, p. 14. "È stata rappresentata al Teatro di Torino, in Italia, la nuova commedia del drammaturgo futurista Luigi Pirandello, intitolata *Questa sera si recita a soggetto*". ("Foi levada á scena, no teatro de Torino, na Itália, a nova peça do teatrólogo futurista Luigi Pirandello, intitulada 'Questa sera si recita a soggetto'").

¹⁴⁹ "Una delle ultime creazioni". Em *Vida Capichaba*, Vitória: VIII, (218), 13 mar. 1930, p. 7.

¹⁵⁰ L'annuncio del film interpretato da Greta Garbo è pubblicato su "Diário de Manhã". Articolo senza titolo. Em *Diário da Manhã*, Vitória: XXVII, (2410), 20 set. 1933, p. 4.

Greta Garbo vive con il corpo e con l'anima, è una figura appassionata di Pirandello – Greta Garbo all'inizio è Zara, la donna che è fuggita da se stessa, nell'ansia di evadere dal destino infelice che la vita le ha assegnato, e più tardi è Maria, una dolce sposa scomparsa, per conquistare la sua propria felicità, rendendo felice anche il marito della stessa donna¹⁵¹.

Queste suggestioni di spiccato romanticismo occupano la pagina del giornale con la foto della diva. In questo periodo le espressioni di questo tipo compaiono nelle pagine della stampa. Mentre va segnalato l'articolo del 1934 *Quando si è qualcuno*, in cui Pirandello è descritto come il famoso scrittore che suscita accesi dibattiti nella critica italiana, mentre le sue opere teatrali continuano ad avere successo¹⁵². La commedia viene rappresentata al Casinò di San Remo e annuncia il genio del nuovo teatro con un gioco di parole, parafrasando una sua nota espressione: “quando si è qualcuno, si preferirebbe essere un altro”.

Ma nel 1936 dopo la sua morte, gli elogi terminano e lasciano spazio ai discorsi commemorativi dei necrologi. Infatti l'11 dicembre dello stesso anno, i giornali ne annunciano la scomparsa; “Diario da Manhã”¹⁵³ ne dà notizia e il giorno seguente compare il necrologio di Tullio Hostilio Montenegro. L'articolista racconta brevemente gli episodi più importanti della vita, parlando di abbandono della provincia; narra, in senso figurato, il viaggio dalle Alpi alla Sicilia durante il quale “l'emigrante ritorna nella sua terra più ricco”, diventando l'italiano più famoso all'estero. Pensa che egli sia l'instancabile scrittore, che si slancia anima e corpo sulla macchina da scrivere, creando personaggi di tutti i tipi, quasi a voler dimostrare che l'italiano eccentrico produce lavori geniali, come se esistesse il “marchio italiano” del talento creativo.

La morte di Pirandello apre una grande breccia nella letteratura della penisola italiana. Spirito fecondo e instancabile lavoratore, ha trasformato la macchina da scrivere in una parte del suo corpo, facendola diventare la compagna inseparabile delle sue peregrinazioni vagabonde. Da quella macchina da scrivere sono nati i ruoli e i tanti testi teatrali magici, in cui sono schematizzate le trame delle sue

¹⁵¹ A proposito di Greta Garbo furono pubblicati vari articoli sul *Diário de Manhã*. “Greta Garbo”. Em “*Diário da Manhã*, Vitória: XXVII, (2413), (2414), (2433), (2434), 23 e 24 de setembro, 17 e 18 de outubro 1933, p. 4. Traduzione mia.

¹⁵² “Quando si è qualcuno”. Em *Diário da Manhã*, Vitória: XXVII, (2606), 17 jan. 1934, p. 4.

¹⁵³ “O escritor Luigi Pirandello acaba de falecer nesta cidade”. Em *Diário da Manhã*, Vitória: XXX, (3356), 11 dez. 1936, p. 1.

novelle e delle opere teatrali, le anime in gran numero, le varie personalità, e gli spiriti più originali¹⁵⁴.

1.8 Le interviste

La presenza di Pirandello è ormai un fatto naturale, ed è fonte di ispirazione per i giornalisti influenzati dal drammaturgo scrittore anche nella scelta del lessico vivace che caratterizza molti articoli. Nell'intervista del 1927 egli conversa con l'articolista, parlando di se stesso, come se fosse il racconto del suo romanzo autobiografico¹⁵⁵.

È sempre un grande piacere intervistare Luigi Pirandello, [...] egli offre le sue opinioni, parla di sé, si racconta, conversa. [...] Come si sa, Pirandello è una delle figure più importanti della letteratura drammatica moderna. (Autor anônimo, 17 de maio de 1927, p. 7).
Traduzione mia

L'autore dell'intervista ritiene che il linguaggio poetico e l'espressione artistica siano due elementi importanti. Egli usa il termine "jongleur", per evidenziare il carattere giocondo dello scrittore, definito il giocoliere della letteratura, tanto da sembrare un personaggio che interpreta un ruolo in scena accanto alle sue creature. Con l'espressione "l'abile maestro della tecnica drammaturgica" l'articolista descrive il profilo del vivace commediografo, utilizzando le definizioni di "poeta idealista" e "autore drammatico consumato", riferendosi ovviamente alla maturità letteraria dello scrittore. Per la prima volta compare il termine "pirandellismo" che indica l'ampia diffusione e familiarità di carattere spirituale verso i lettori e gli spettatori a teatro, fino ad essere considerato il "simbolo di fede apostolica". Probabilmente, per il momento, egli simboleggia la fede letteraria ed artistica, mentre il suo teatro sta vivendo la fase migliore di diffusione. Secondo l'articolista imprimere vivacità all'arte drammatica potrà rendere immortale l'autore e le sue opere; e questo teatro nuovo può avere

¹⁵⁴ MONTENEGRO T. Hostilio, "Il fu Luigi Pirandello". Em *Diário de Manhã*, Vitória: XXX, (3357), 12 dez. 1936, p. 1. Traduzione mia. Cito il brano originale: "A morte de Pirandello abre uma grande brecha na literatura da península italiana. Espírito fecundo, incançavel trabalhador, fez da machina de escrever parte do seu corpo, tornado-a companheira inseparavel para as suas peregrinações vagabundas. Machina de escrever por cujos rolos passaram as folhas dos originaes das suas inumeras peças magicas, onde se esqueletizaram as ficções das suas novellas e peças theatraes. Almas em grande numero, personalidade as mais diversas, espiritos as mais originaes". Si noti la presenza di alcuni arcaismi della lingua portoghese brasiliana: "incançavel" oggi è "incansável", "esqueletizaram" oggi si scrive "esquematzar". Si noti l'assenza degli accenti.

¹⁵⁵ "Pirandello". Em *Correio Paulistano*, São Paulo: (22924), 17 de maio de 1927, p. 7.

carattere terapeutico, soprattutto per curare metaforicamente le ferite psicologiche, causate dalla malattia della moglie. Come nel processo catartico, egli dà vita all'avanguardia moderna in ambito artistico. Una nota di merito è rivolta alla novità introdotta dalle didascalie e dalla nuova tecnica del teatro nel teatro, che non è espressamente citata, ma che si comprende facilmente dalla frase: “introduce elementi inediti e quasi rivoluzionari, confonde l'attore con i suoi ruoli, la platea con la scena [...]”. Pirandello ha il potere diabolico di attrarre lo spettatore tormentandolo, fino a provocargli sconcerto e disorientamento, soprattutto dopo l'epilogo delle storie narrate.

Nel 1927 il “Correio Paulistano” riassume brevemente le fasi dell'evoluzione creatrice dello scrittore, raccontando che all'età di diciotto anni era già l'autore di romanzi e di alcuni testi teatrali, dimostrando fantasia e creatività come il poeta del ritmo della vita. Vengono pubblicati due suoi brevi saggi inediti, scritti per l'intervista: *Apologia dos ironicos* (*L'apologia degli ironici*) e *A technica theatral* (*La tecnica teatrale*).

Il maggior pericolo per la rappresentazione di un dramma sta nell'eccesso delle prove. Intendo dire che bastano 10 o 15. Il lavoro intensivo dell'*ensaiador*¹⁵⁶ rende gli attori meccanici e sottrae alla rappresentazione la caratteristica di freschezza. Gli attori moderni che più apprezzo sono: gli inglesi Shaw; i due tedeschi Sternheim, e i due francesi Jules Romain. Come vede, preferisco gli ironici.

Alla richiesta di spiegare che cosa è l'ironia, risponde:

L'ironia vuol dire sentire il contrario delle cose. In questo risiede la differenza tra il comico e l'ironico; il primo mostra il contrario delle cose, l'ironico le sente (le percepisce).

E alla richiesta di chiarire qual è il vantaggio di essere ironici, quando in realtà proprio questo rende gli uomini infelici, egli spiega

Non sono infelici, perché sono più ricchi, in quanto vivono due vite. Hanno due vite. Vivono la vita media degli uomini e amano un'altra vita, allo stesso modo contraria. Questa è la loro infelicità e la loro felicità. (Autor anônimo, 17 de maio de 1927, p. 7). Traduzione mia

¹⁵⁶ L'*ensaiador* dirige le prove teatrali; si tratta probabilmente del capocomico.

Credo che in queste interviste Pirandello stia esponendo la poetica sviluppata nelle opere, benché non esista ancora la critica teatrale brasiliana che studi approfonditamente la complessità strutturale della trama e la poetica stessa, analizzando la visione tragica dell'esistenza umana. A riguardo, Sérgio Buarque de Holanda scrive che Pirandello ha una personalità complessa, spesso fraintesa da coloro i quali, tra l'altro, avrebbero espresso opinioni contrapposte l'uno con l'altro. In una intervista del 1927, lo studioso brasiliano lo definisce "un individuo in costante fuga da ogni tentativo di definizione certa", cercando di delineare la complessità del suo profilo caratteriale¹⁵⁷. La personalità gli sembra inafferrabile e sfuggente e crede che sia quasi impossibile stabilire a quale categoria specifica appartenga la produzione pirandelliana, essendo difficile considerarlo scrittore o filosofo, come molti facevano, distinguendo tra le due definizioni che invece, secondo Buarque de Holanda, appartengono alla stessa tipologia del genio straordinario al punto tale da far pensare al "demonio dell'intelligenza".

La gran parte dei critici, che hanno studiato il messaggio pirandelliano, hanno separato in modo inadeguato l'artista dal filosofo, ciò significa non solo un'incomprensione infelice di quello che rappresenta un'opera straordinaria, ma, cosa ben più grave, hanno dimostrato un'ignoranza desolante rispetto al senso profondo di tutta la sua produzione, che merita l'espressione di opera d'arte¹⁵⁸. (HOLANDA 11 dez. 1927) Traduzione mia.

L'unico modo per capire il significato della poetica è conversare con lui, e questa intervista è l'opportunità migliore per farlo. Pertanto le risposte di Pirandello alle domande di Sérgio Barque de Hollanda sono soddisfacenti.

Non sono un filosofo, né pretendo di esserlo. Se la mia opera esprime, come vogliono, una concezione filosofica, questo concetto non dipende interamente da qualche mia intenzione cosciente. Non sono nemmeno, né mi interessa sapere quale sia questa intenzione. Ritengo che un'opera d'arte non può essere intenzionale e mi limito a interpretare la vita il più possibile come essa mi appare. E non si vive con gli occhi aperti, si vive ciecamente. La mia convinzione che la

¹⁵⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Pirandello". Em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1927.

¹⁵⁸ Barque de Holanda scrive: "A grande maioria dos críticos que estudou a mensagem pirandelliana divorciou indevidamente o artista do filósofo, o que significa não somente uma incompreensão lamentável do que representa essencialmente essa obra extraordinária, mas, o que é bem mais grave, uma ignorância desoladora do sentido profundo de toda obra de arte que mereça esse nome".

personalità è multipla non è una conclusione, è una constatazione¹⁵⁹.
(HOLANDA 11 dez. 1927) Traduzione mia.

Molteplicità e complicazione della personalità non negano affatto alcun tipo di responsabilità morale. E quando lo studioso brasiliano solleva la questione, Pirandello spiega il significato della sua poetica, sostenendo di essere l'autore di tragedie e commedie nella costante ricerca esistenziale, indagando il senso drammatico della vita.

L'aspetto tragico della vita è presente nella legge a cui l'uomo è costretto ad obbedire, legge che lo obbliga a essere uno soltanto. Ciascuno può essere uno, nessuno, centomila, e la scelta è un imperativo necessario. Ed è questa scelta che gestisce la nostra armonia individuale, il sentimento del nostro equilibrio morale. E quella che costituisce la tragedia e che fa sì che i miei drammi non siano solo semplici commedie. Queste rappresentano la legge del sacrificio: il sacrificio della complicatezza della vita che potremmo vivere e che comunque non viviamo¹⁶⁰.
(HOLANDA 11 dez. 1927) Traduzione mia.

E giunge allora alla parte più importante del suo discorso, sostenendo che la propria concezione di vita è lontana da qualsiasi immoralità. In fondo cosa vuol dire veramente avere un equilibrio morale nella vita (concezione vitalistica), se non cercare di vivere pienamente la complessità della propria esistenza, affrontandone quotidianamente le complicazioni? È chiaro che nell'esistenza umana tutto è incerto e l'uomo può vivere solo nella dimensione della relatività, senza poter intervenire in alcun modo nel percorso che il destino gli ha assegnato.

E quando Barque de Hollanda gli chiede se il cinema ha causato la crisi del teatro, Pirandello risponde che il cinema è un formidabile strumento dell'arte e il film

¹⁵⁹ “Não sou um filósofo nem pretendo ser. Se minha obra exprime, como querem, uma concepção filosófica, essa concepção independe inteiramente de qualquer intenção consciente. Também não sei, nem me interessa saber qual seja essa intenção. Sustento que uma obra de arte não pode ser intencional e limito-me a interpretar a vida como ela me aparece e o mais diretamente possível. E não se vive com os olhos abertos, vive-se cegamente. A minha convicção de que a personalidade é múltipla não é uma conclusão - é uma constatação”.

¹⁶⁰ “É preciso compreender a minha obra, que eu não sou um autor de farsas, mas um autor de tragédias. E a vida não é uma farsa, é uma tragédia. O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um. Cada qual pode ser um, nenhum, 100 mil, mas a escolha é um imperativo necessário. E é essa escolha que organiza a nossa harmonia individual, o sentimento de nosso equilíbrio moral. E ela que constitui a tragédia e que faz com que os meus dramas não sejam simples farsas. Eles apresentam uma lei de sacrifício: o sacrifício da multidão de vidas que poderíamos viver e que, no entanto, não vivemos”.

non popolare è l'unica opera d'arte (HOLANDA 11 dez. 1927)¹⁶¹. Potrebbe proseguire a lungo nella riflessione sul senso della vita, ma il discorso dei due affronta altri temi. E a proposito di un libro dedicato al Brasile, Pirandello spiega qual è la sua concezione dell'arte, osservando attentamente la struttura architettonica della città di Rio de Janeiro, oppressa dalla costruzione disordinata dei grattacieli.

I grattacieli in Brasile hanno origine da un grosso errore. È ingiustificabile e triste che una terra ricca di spazio adoperi questo sistema di costruzioni che, in altre città, a New York, per esempio, ha la sua motivazione e la sua ragione di essere. A Rio de Janeiro l'esistenza dei grattacieli non ha senso. È un'imitazione. La forma d'arte non risulta da una volontà. E per questo, i vostri grattacieli, che non corrispondono a una necessità, che non sorgono spontaneamente dalla terra, sono necessariamente una falsa espressione d'arte. Penso che, in generale, l'architettura di Rio sia quasi un'offesa al paesaggio. Si dovrebbe cercare sempre una linea in armonia con la natura¹⁶². (HOLANDA, 11 dez. 1927) Traduzione mia.

L'arte dunque deve essere spontanea e non deve nascere da un progetto schematico. Pertanto i grattacieli di Rio non sono una forma d'arte, perché sono stati creati dalla volontà umana, disattenta alla bellezza della natura. Sicuramente le bizzarre strutture di cemento non sono nate spontaneamente dalla terra, in quanto l'uomo non ha saputo creare forme che fossero in armonia con il paesaggio della natura, offendendola. In fondo penso che in queste affermazioni potrebbe celarsi una tacita e sottintesa metafora pirandelliana: la creatività dell'arte narrativa deve rispettare la natura umana della vita, così come l'arte architettonica della città avrebbe dovuto rispettare il paesaggio di Rio.

Un'altra intervista del 1929 si conversa sull'adattamento cinematografico di alcuni testi che avrebbe però prodotto opere diverse, fraintendendo il significato degli

¹⁶¹ “Acredito que o cinema está aparelhado para ser um maravilhoso instrumento de arte, mas só atinge o seu objetivo, quero dizer, só chega a ser um instrumento de arte, quando deixa de ser popular. Observei, por exemplo, que todo filme artisticamente bem realizado é sempre um filme bem cinematográfico, se assim se pode dizer. Infelizmente todo filme ‘cinematográfico’ há de ser necessariamente impopular”.

¹⁶² “Os arranha-céus no Brasil provêm de um erro profundo. É injustificável e lamentável numa terra rica de espaço esse sistema de construções que em outras cidades, em Nova Iorque, por exemplo, tem sua explicação e sua razão de ser. No Rio de Janeiro a existência dos arranha-céus não tem sentido. É uma imitação. As formas de arte não resultam de uma vontade. Não há forma de arte intencional. E, por isso mesmo, os vossos arranha-céus, que não correspondem a uma necessidade, que não surgem espontaneamente da terra, são necessariamente uma expressão falsa de arte. Penso muito que, de um modo geral, a arquitetura no Rio é quase uma ofensa à paisagem. Deve-se procurar sempre uma linha correspondente à natureza”.

originali¹⁶³. In primo luogo la scelta di pubblicare l'articolo nella rubrica *Note e commentari*, evidenzia il cambiamento di interesse per lo scrittore italiano. Infatti l'analisi proposta assume un carattere diverso dagli articoli precedenti, e ora l'elogio celebrativo viene sostituito dal tentativo di approfondimento critico del testo.

Tra i casi di imitazione dei modelli pirandelliani va segnalata una novella in portoghese, firmata Luis Pirandello e intitolata *O conto de hoje (Irmãos no dôr)* (*Il racconto di oggi: Fratelli nel dolore*). Escludo che il racconto sia stato scritto da Pirandello per le caratteristiche della trama che non assomigliano ad alcun testo dello scrittore. Inoltre non è possibile analizzare meglio il racconto pubblicato sulla "Gazeta de Notícias" perché è illeggibile in molti punti della pagina¹⁶⁴. Mentre l'articolo del "Correjo de Manhã" commenta il tentativo di imitazione dei *Sei personaggi*, evidente nel testo teatrale di Paulo De Magalhaes, pubblicato nella rivista "Fandango & Maxixe", intitolato *Um autor em busca de tres personagens*¹⁶⁵. Molti articoli rivelano l'esistenza di altri tentativi di imitazione del modello pirandelliano. Ne cito uno scritto dall'articolista anonimo di "Critica", a proposito dello spettacolo allestito al "Trianon" di Rio:

L'impresario Jayme Costa, che ha allestito le opere teatrali di Pirandello in lingua portoghese e che ha proposto al pubblico brasiliano varie novità suggestive, annuncia un'iniziativa curiosa per la seconda quindicina di dicembre. Jayme Costa creerà il "teatro sincronizzato, sonoro, muto e parlato", sulla base delle notizie che abbiamo relative alla sua impresa. Si tratta di una serie di spettacoli veramente curiosi realizzati a teatro, ma siamo certi che egli produrrà qualcosa di pittoresco e interessante per il pubblico¹⁶⁶.

È probabile che ci siano stati tentativi di imitazione, o quanto meno che alcune compagnie teatrali brasiliane si siano ispirate al modello pirandelliano. Nel breve articolo del 1927 leggiamo che uno degli "sketch" della serata era dedicato al

¹⁶³ "Pirandello e o cinema falado". Em *A Republica*, Curitiba: XLIV, (271), 20 nov. 1929, p. 2. MONTENEGRO, T. Hostilio. "Il fu Luigi Pirandello". Em *Diario da Manhã*, Vitória: anno XXX, (3357), 12 dez. 1936, p. 1.

¹⁶⁴ PIRANDELLO, Luis. "Irmãos no dôr". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (221), 18 set. 1925, p. 5.

¹⁶⁵ "Paulo De Magalhaes e a revista 'Fandango & Maxixe' na Republica". In *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10095), 10 dez. 1927, p. 8. A proposito dei tentativi di imitazione del teatro pirandelliano va segnalato anche il trafiletto anonimo senza titolo pubblicato il 4 agosto 1928, nel "Diario Carioca" di Rio.

¹⁶⁶ "Um novidade curiosa, no Trianon". Em *Critica*, Rio de Janeiro: II, (323), 29 nov. 1929, p. 6. Traduzione mia.

drammaturgo italiano nello spettacolo *Pirandello*¹⁶⁷. Ritengo però che alcuni di questi tentativi in realtà nascevano dall'ispirazione al modello italiano, gettando le basi sicure della creazione del teatro nazionale brasiliano. Il commediografo Paulo Gonçalves è uno dei primi che contribuisce alla creazione del nuovo genere completamente brasiliano per le caratteristiche sviluppate che lo differenziano infine dal modello pirandelliano a cui si è inizialmente ispirato. È così che Paulo Gonçalves conquista meritatamente la sua posizione di rilievo nella storia dello sviluppo del teatro brasiliano; scrive la commedia di ispirazione pirandelliana *As mulheres não querem almas...* che viene rappresentata per la prima volta al Teatro Carlos Gomes. Secondo l'articolista il commediografo paulista aveva scritto un testo che suscitava una spiccata sensibilità emotiva, perché i personaggi in scena rappresentavano simbolicamente la sintesi della ragione umana e del sentimento del cuore¹⁶⁸.

Nel periodo in cui la nuova invenzione del cinematografo metteva a dura prova la sopravvivenza del teatro, era importante cercare nuovi stimoli per rigenerare il teatro che altrimenti rischiava di scomparire. Il regista teatrale Oduvaldo Vianna¹⁶⁹ è un altro nome illustre della storia del teatro brasiliano. Egli pensa a un progetto che possa salvare il teatro, fondando la compagnia brasiliana "Sainetes Abrigal Maia-Raul Roulien"¹⁷⁰. La sua idea era realizzare un tipo di "teatro breve", in cui le rappresentazioni fossero costituite da un solo atto, per creare un genere teatrale impegnato, ma di breve durata. Furono creati circa trenta testi teatrali che rappresentavano le diverse nazionalità delle colonie di immigrati presenti all'epoca in Brasile. Poiché la comunità degli italiani era una delle più numerose Vianna scrisse nel 1928 *O castanharo da Festa*, ispirandosi al modello pirandelliano.

¹⁶⁷ "Primeiras na ra-ta-plan". Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (125), 27 de maio de 1927, p. 5.

¹⁶⁸ A primeira de hoje, no Carlos Gomes". Em *O Imparcial*, Rio de Janeiro: XIV, (4692), 28 out. 1925, p. 4.

¹⁶⁹ Oduvaldo Vianna nasce a San Paolo nel 1892 e muore a Rio de Janeiro nel 1972. Autore di commedie teatrali, di cui egli stesso ne era il produttore, è conosciuto come regista teatrale e cinematografico per i progetti realizzati.

¹⁷⁰ Sappiamo con certezza che in realtà alla Compagnia fu dato il nome definitivo di "Companhia Abigail Maia" e che fu fondata nel 1922.

VERSO UN PIRANDELLISMO CONTEMPORANEO

Mettere in relazione studiosi tanto eterogenei non è cosa facile, ma permette di ricostruire la storia del pirandellismo brasiliano, accettando la sfida imprevedibile di una critica narrativa e teatrale molto diversificata. Questo complesso mondo variegato si moltiplica in frammenti e incroci di studi condivisi o contrastanti che appaiono nella loro integrità, offrendo un contesto culturale, critico e filosofico ibrido. Il pirandellismo brasiliano è sostanzialmente un coacervo ricco di esperienze, riflessioni filosofiche sull'esistenza umana, di intellettuali provenienti da diversi ambienti culturali e accademici.

Ripercorrere gli anni della ricezione delle opere narrative e teatrali consente di individuare una serie di articoli e saggi teorici che possono essere divisi in tematiche diverse: i tentativi iniziali di interpretazione del teatro pirandelliano, il cerebralismo, la crisi dell'uomo moderno e la frantumazione dell'identità, le teorie psicanalitiche, le proposte di letteratura comparata con alcuni scrittori brasiliani, le interpretazioni storicistiche, l'estetica teatrale e le traduzioni. Pirandello esamina la coscienza umana, sradicando i personaggi dai testi narrativi e facendoli rivivere a teatro. Ma quali sono le tecniche della resa scenica delle opere teatrali? Possiamo affermare che esiste una forma di sperimentazione che influenza la cultura brasiliana, attraverso la scelta del teatro pirandelliano, su cui molti preferiscono concentrare l'attenzione.

La seconda fase del pirandellismo brasiliano è caratterizzata da studi più complessi dal punto di vista critico-letterario, e sembra che le preferenze si concentrino maggiormente sulle opere drammaturgiche, pensando che Pirandello sia l'artefice della nuova sperimentazione teatrale, tale da produrre un nuovo teatro d'avanguardia, che ha avuto un ruolo fondamentale nella formazione e sviluppo del teatro brasiliano. In questo caso la rassegna bibliografica dei saggi, delle tesi di master e di dottorato permettono di creare un'antologia commentata dei brani, finalizzata a ricostruire alcune importanti filoni interpretativi del pirandellismo brasiliano di seconda generazione.

2.1 Dal cerebralismo alle teorie psicanalitiche

La definizione di cerebralismo è ricorrente nella prima fase del pirandellismo brasiliano, essendo il tema centrale della produzione drammaturgica e narrativa. La riflessione logico-razionale a cui Pirandello costringe i personaggi, sembra agli articolisti brasiliani un modo per rappresentare l'aspetto tragico dell'esistenza umana, una maniera drammatica di svelare la verità della falsità del mondo; eppure, per ora, nessuno di loro individua un concetto importante: il sentimento del contrario. Per il momento parlerò di interpretazioni dello psicologismo pirandelliano come l'oggetto di riflessione della produzione teatrale e narrativa. In effetti la seconda fase della diffusione delle opere narrative è contemporanea a quella dei testi teatrali, essendo caratterizzata da letture interpretative che confrontano i personaggi dei romanzi con quelli dei drammi, suggerendo una lettura sincronica dei due generi e analizzando i testi narrativi contemporaneamente a quelli drammaturgici.

Inizierò ad analizzare i commenti dei giornali datati nei primi anni Venti. Le proposte teoriche considerano il drammaturgo italiano "cerebrale", e abile inventore di un teatro psicologico di difficile comprensione. Egli era la novità dell'epoca, rappresentata da un'avanguardia accolta con sorpresa negli ambienti intellettuali brasiliani. Pertanto molti ritenevano che il nuovo genere pirandelliano fosse audace ed estremamente innovativo, fino a sembrare un astrattismo sorprendente e impulsivo.

La prima analisi di questo tipo fu scritta dal modernista brasiliano Oswald De Andrade, che, a mio parere, potrebbe creare fraintendimenti nell'interpretazione del contenuto. Nella recensione dello spettacolo parigino, *Annunci di Pirandello* (*Anunciação de Pirandello*), pubblicata nel 1923 sul "Correio Paulistano"¹. Sappiamo che il montaggio scenico, innovativo per l'epoca, creato da Pirandello stesso, ma con l'allestimento di Georges Pitoëff, probabilmente non fu capito da De Andrade che ne restò sorpreso. Tuttavia la contestazione della scenografia non va interpretata come una valutazione negativa di Pirandello. Sulla base di queste considerazioni va detto che siamo di fronte a un intellettuale abituato a scrivere con intensità espressiva e spessore critico non convenzionale, il suo stile di scrittura è tendenzialmente incisivo e a tratti quasi provocatore. Lo definirei il creatore dell'espressione linguistica energica ed ironica, un critico attaccante ed aggressivo, che vuole provocare sane reazioni consapevoli nell'ambiente intellettuale e giornalistico, scrivendo con sarcasmo

¹ ANDRADE, O. De. "Anunciação de Pirandello". Em *Correio Paulistano*, São Paulo: (21542), 29 jun. 1923, p. 3.

appassionato. È il primo teorico dello psicologismo pirandelliano, che considera il nostro drammaturgo inventore del teatro d'avanguardia italiano. Questo primo approccio psicologista si svilupperà negli anni seguenti nell'interpretazione psicologista del drammaturgo e dello scrittore, con l'analisi delle tipologie dei personaggi delle opere teatrali e di quelle narrative, proposta successivamente da Tristão de Ataíde (pseudonimo di Alceu de Amoroso Lima). Mentre in epoca più recente è interessante l'interpretazione psico-analitica del medico psichiatra Carlos David Segre.

Proprio nel 1923 Oswald De Andrade assiste alla rappresentazione teatrale e osserva attentamente il montaggio scenico, scrive che l'allestimento scenografico è inadeguato e sterile, al punto tale da affermare che “non c'è spettacolo” nella rappresentazione dell'opera; ma considera Pirandello erede di Henrik Ibsen e Ernest Maseud. Pertanto l'intero articolo va interpretato nella giusta prospettiva, perché, in realtà, l'impressione negativa dello scrittore è riferita solo all'allestimento scenografico degli Champs Élysées e non all'opera pirandelliana. Infatti, dopo le prime riflessioni, De Andrade afferma che manca l'effetto scenico adatto allo spettacolo teatrale. Mentre nel resto dell'articolo si esprime positivamente, osservando le differenze di carattere felicemente rivoluzionario e radicale dal punto di vista letterario e drammaturgico rispetto al teatro classico tradizionale. L'articolo *Annunci di Pirandello*, ben chiarisce il punto di vista dell'intellettuale brasiliano cosmopolita che indaga, analizza e scopre proposte nuove da segnalare, attraverso un linguaggio provocatore, ed espressioni libere da caratteri eruditi, ma allo stesso tempo usando un lessico vivace, come è naturale consuetudine nel suo stile di scrittura.

La prima impressione di chi entra per vedere questa spaventosa riforma scenica, è che non c'è spettacolo. Il teatro è aperto e privo di tutto. [...] Mai, nella mia lunga carriera di spettatore e di critico, vidi un pubblico tanto afflitto ma interessato, come in quelle notti indimenticabili degli “Champs Élysées”. (ANDRADE, 29 jun. 1923, p. 3) Traduzione mia.

L'espressione “riforma scenica” si riferisce al nuovo tipo di montaggio scenografico usato nel teatro francese, ma potrebbe sembrare attinente alla nuova forma teatrale inventata da Pirandello, oppure si potrebbe obiettare che De Andrade si contraddice. Mentre in realtà, non c'è contraddizione nell'analisi proposta, e il suo commento è perfettamente coerente dall'inizio alla fine dell'articolo. Egli ritiene che la

complicazione della coscienza umana e il “cerebralismo”, siano gli aspetti centrali del teatro pirandelliano. È sorpreso per le novità introdotte nel teatro internazionale, e quindi il suo commento negativo riguarda solo il montaggio scenico dei *Sei Personaggi*, proposto dai francesi. Citare la Francia di Paul Claudel e Paul Valéry, e considerare Pirandello il rappresentante straordinario di un “mondo”, evidenzia sicuramente il carattere universale dell’italiano che non appartiene solo all’Italia. Per lo scrittore brasiliano, il “mondo di Pirandello” è un universo teatrale ultramoderno da esplorare. Pertanto, il suo commento va interpretato come l’atteggiamento dell’intellettuale anticonformista, attento alle novità del panorama europeo, qualche volta considerate complicate e sofisticate, ma proprio per questo ricche di interesse. Dunque le motivazioni che sono alla base dell’esegesi di De Andrade sono orientate dalle esigenze del modernismo. E sicuramente la crisi dell’uomo moderno, tema comunemente discusso dagli intellettuali europei, è un nuovo argomento da studiare, per capire la cultura italiana. La frase “il mondo di Pirandello” ricorda l’espressione di Antonio Gramsci: “Pirandello italiano ed europeo”. Si può dire che De Andrade vuole esportare questa immagine del drammaturgo oltre i confini europei, pensando che sia il rappresentante dell’avanguardia teatrale italiana. La conferma di questa ipotesi è l’articolo pubblicato nel 1943 in “Ponta de Lança”². A proposito di Bragaglia, De Andrade scrive che il cinema è “il nuovo teatro della macchina da presa”, confrontandolo con il teatro pirandelliano, che ha caratteristiche migliori. A suo parere il drammaturgo ha saputo individuare le contraddizioni dell’essere umano, e ha inventato un originale laboratorio creativo teatrale, caratterizzato da due nuovi elementi: gli effetti scenografici innovativi attraverso la “plástica cênica” e “la dimensione psichica”, inscenate in palcoscenico, e definite una nuova “forma di arte”. Pertanto non ha alcun dubbio nell’affermare che Pirandello è l’erede dell’antica tradizione greca, della Commedia dell’arte di Goldoni, e infine di Molière e Shakespeare.

Questa linea interpretativa psicologista è appena all’inizio della sua formazione. Qualche anno più tardi, nel 1928 Tristão de Ataíde lo definisce “il più inumano degli uomini”. L’affermazione apparentemente contestatrice, rivela invece un giudizio diverso. Ataíde vuole evidenziare una caratteristica dello scrittore italiano considerata innovativa per la drammaturgia e per la letteratura: Pirandello riesce ad analizzare

² O. De Andrade, “Do teatro, que è bom...”. Em *Ponta de Lança*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, pp. 85-92. Le espressioni sono “plástica cênica” e “ótica psíquica” (p. 87). *Ponta de Lança* è una raccolta di saggi ed articoli pubblicati tra il 1943 e il 1944 nei giornali *Folha da Manhã*, *O Estado de São Paulo* e *Diário de São Paulo*, e comprende anche le relazioni di tre conferenze.

l'interiorità della coscienza umana, oltrepassando i canoni tradizionali, e superando De Maistre e Gobineau. "L'uomo è un mito. L'uomo è una astrazione. L'uomo non esiste per Pirandello. Esistono solo gli stati dello spirito". Secondo Ataíde questi aspetti metafisici e astratti evidenziano il carattere originale delle opere teatrali e narrative, importanti nella storia del teatro, dal dramma classico greco fino al teatro shakespeariano. Si tratterebbe del racconto del processo di trasformazione e di annientamento dell'uomo, della sua prospettiva tragica, da cui esce frantumato ma senza rassegnazione. Il personaggio vive il dramma di assistere alla frantumazione della propria identità, credendo di appartenere a "un'umanità essenzialmente tragica". L'uomo scompare, ma al suo posto appaiono svariati "stati dell'essere umano"³, destini complicati, da analizzare separatamente, in un complesso panorama prismatico dell'esistenza umana. L'uomo pirandelliano è dunque una creazione artistica, per raccontare in scena il "teatro umano", sotto forma di "altre incarnazioni delle qualità morali". L'unità e l'integrità dell'uomo scompaiono, lasciando spazio alla creazione artistica dei "blocchi del mosaico umano". L'individuo diventa artefice della propria tragedia, mentre assiste alla frantumazione della propria identità. Il dramma ricorda i soggetti dei casi clinici freudiani e i personaggi di Proust, che Ataíde definisce ancora una volta "tragicità".

Tutto il teatro, tutta l'umanità pirandelliana, è completamente e essenzialmente tragica. Non esiste alcun gusto nel vedere la frantumazione della propria identità. [...] Esiste sempre una coscienza terribile di una terribile tragedia interiore. (ATAÍDE, maio 1929, pp. 18-21). Traduzione mia.

La rappresentazione dell'aspetto drammatico dell'essere umano lo sorprende, tanto da condividere come spettatore la stessa angoscia dei *Sei Personaggi*. Si tratta di una metafora per commentare la capacità dello scrittore di comunicare in modo diretto le emozioni in un percorso narrativo a senso unico, in cui sono presenti solo il

³ Tristão de Ataíde, pseudonimo di Alceu de Amoroso Lima, è uno scrittore sostanzialmente fedele al modernismo. ATAÍDE, T. de (pseudonimo di Alceu de Amoroso Lima). "Pirandello". Em *Verde*, Mina Gerais: Cataguases I, (1), maio 1929, pp. 18-21. Si tratta di una rivista mensile di Arte e Cultura. Nel 1928, la *Revista de Antropofagia* definisce Tristão de Ataíde "il critico letterario del nuovo Brasile", spesso attaccato dal vecchio tradizionalismo intellettuale che egli considera ormai superato. Alcântara Machado, autore dell'articolo ritiene il saggio adatto all'analisi critico-letteraria e "invincibile": "lo studio su Pirandello è ottimo. Nel teatro dell'autore siciliano la condizione precaria dell'uomo è spiegata e analizzata con intelligenza e forza critica invincibile". De A. M. (Antônio Castilho De Alcântara Machado D'Oliveira). A. DE AM., "Critico e poeta: Tristão de Athayde". Em *Revista de Antropofagia*, Reedição da 1ª ed. del 1928-29. São Paulo: I, (9), 1976, p. 4.

drammaturgo e lo spettatore. Un mondo inimitabile che è senza dubbio un genere teatrale unico, considerato “il momento centrale di tutti i tempi e di tutti i popoli”. Ataíde lo definisce “abbandonato”, pensando che in esso l’individuo naviga alla deriva verso il confine estremo della tragicità dell’esistenza umana. Nell’uomo la consapevolezza di sé nasce dalla riflessione attenta sulla crisi della coscienza, sul linguaggio usato, e sulle tecniche narrative che raccontano la precarietà esistenziale. La scoperta della complessità del soggetto pirandelliano stimola la ricerca di nuove espressioni, e per questo la poetica pirandelliana viene definita “il relativismo dell’uomo-mosaico”, che lo scrittore italiano applica innanzitutto a se stesso, trasformando la propria identità, annullandosi, per vivere nelle creazioni artistiche dei personaggi, tentando di ricostruire quelle coscienze identitarie frantumate.

Secondo Ataíde l’artificio e il paradosso della coscienza rappresentano la tragedia dell’uomo pirandelliano. Unità e molteplicità sono il paradosso, e ricordano la contraddizione che già Platone seppe indicare con la filosofia dell’Uno e del molteplice. Non si tratta di un artificio narrativo ma di una forma d’arte, per descrivere l’unicità e la complessità della natura umana, ricca di infiniti aspetti. Per Ataíde, il soggetto pirandelliano simboleggia sicuramente il fallimento del “Super-uomo” del XX secolo, e Pirandello avrebbe intuito che le illusioni, connesse al mondo delle apparenze, conducono l’individuo verso una falsa visione della realtà. In questo contesto lo scrittore brasiliano ritiene che la “super-cultura occidentale” sia basata sulla contingenza della realtà, sull’abbandono dell’individuo e sul suo annullamento. È la tragedia dell’esistenza umana. Il soggetto pirandelliano è descritto con l’immagine della nullificazione totalizzante: “l’umanità non ha nessun obiettivo, nessuna idea, nessun programma, come non l’hanno nemmeno le farfalle e le orchidee”. Dunque è difficile per l’individuo programmare un obiettivo da raggiungere nella propria esistenza. Ma l’abbandono del culto del “Super-uomo” e della “Super-cultura” gli permetterà di uscire dalla crisi esistenziale, per avvicinarsi alla “Verità”.

L’articolo di Ataíde è il primo esempio di analisi critica letteraria che propone una riflessione approfondita della poetica pirandelliana. Tuttavia, anche se si distacca da commenti di carattere elogiativo, non esita di scrivere che lo scrittore italiano è “l’autore dell’immortalità dell’anima”⁴.

Già nel 1925 Paulo Gonçalves riflette sull’umorismo pirandelliano, cercando di spiegare il significato dell’espressione “riso amaro”. Pubblica le foto di due sculture

⁴ La mia ipotesi è che l’autore di questo articolo sia ancora una volta Tristão de Ataíde. “O Sr. Luigi Pirandello”. Em *Pacotilha*, São Luis: XLVIII, (232), 9 dez. 1929, p. 4.

antiche: la prima rappresenta un vaso con l'immagine del Dio Peruviano con il labbro leporino, e la seconda raffigura un feticcio russo che ha una paralisi facciale. Egli ipotizza che queste immagini siano una forma di "patologia dell'arte" e che possano rappresentare la "patologia nel teatro". la critica del medico Petrosino a *Come prima, meglio di prima* lo fa riflettere. Il medico riassume i risultati scientifici degli studi sulla criminalità di Cesare Lombroso, alludendo all'esperienza della malattia mentale della moglie di Pirandello. Attraverso questa analogia l'articolista spiega le situazioni vissute dai personaggi, collegandole alla triste esperienza dello scrittore.

Perché non ammettere la malattia mentale nel personaggio della commedia di Pirandello? Perché non ammettere nel teatro quello che i medici incontrano nella vita reale? Non è forse questo il palcoscenico del mondo?⁵

Il mondo raccontato nei drammi e nelle commedie è sicuramente reale e non una finzione, e può essere confrontato con la realtà sociale del malato di mente. Perché l'attenzione dell'articolista va al tema della follia? Tentando di identificare l'autore dell'articolo si scopre il dottor Nicoláu Ciancio, un medico internista che cura le malattie degli organi vitali dell'organismo. Va detto che potrebbe essere un'ipotesi sicura, sebbene non suffragata da alcun dato certo.

Per questi articolisti interpretare i risvolti tragici delle storie vuol dire entrare nel mondo irrazionale e insensato delle creature pirandelliane ed è naturale riflettere sulla follia. Quindi il confronto delle opere teatrali con l'esperienza della malattia di mente è l'argomento più interessante discusso negli articoli scritti da qualche medico internista o da qualche psichiatra. Dopo queste premesse si può dire che la linea di interpretazione psico-analitica inizia a delinearsi già negli anni che precedono l'arrivo di Pirandello in Brasile. Leggiamo infatti molti commenti che cercano di spiegare le trame complicate ed incomprensibili, come nell'articolo di Paulo Gonçalves in cui Pirandello sembra avere una doppia personalità: l'uomo moderno e l'individuo intimista, essendo lo scrittore simbolista che narra la realtà⁶.

⁵ CIANCIO, Dr Nicoláu. "A pathologia na arte – A proposito de uma critica a Pirandello". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9430), 23 out. 1925, p. 3.

⁶ GONÇALVES, P. (autore incerto). "Paulo Gonçalves no cartaz do Carlos Gomes". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9432), 25 out. 1925, p. 7.

2.2 Il cerebralismo

Penso che Oswald de Andrade sia stato il primo teorico dello psicologismo pirandelliano, mentre nel 1923 i giornali brasiliani riportano alcuni commenti degli italiani attribuendoli a Dario Niccodemi⁷. In quell'anno, dopo lo spettacolo del Teatro Municipal di Rio, un anonimo articolista del "Correjo de Manhã" scrive che ogni personaggio esprime il proprio punto di vista individuale, e che è difficile capire quale è la logica razionale. Ma il teatro doveva essere realtà o finzione? In effetti l'interrogativo apre molte possibilità di interpretazione per un nuovo teatro d'avanguardia brasiliano⁸. Perché il drammaturgo viene definito cerebrale? L'articolista ritiene che egli pretende dalla platea un impegno intellettuale per comunicare il messaggio morale intrinseco e permettere al pubblico di scegliere la soluzione finale del dramma⁹. Dunque un finale aperto che obbliga lo spettatore alla riflessione e all'attenzione continua. Nella rubrica "A temporada do Municipal" di Rio, l'articolista Miguel Braga, definisce *Vestire gli ignudi* una commedia viva, sofferta, ma con una struttura narrativa "arbitraria". Il pubblico, abituato ad assistere a spettacoli di facile comprensione, seguiva con difficoltà le sorti dei personaggi che esponevano i fatti, spiegando la propria condizione, rimanendo in scena per molto tempo, a tal punto che la complessa trama rendeva difficile agli spettatori seguire la successione degli avvenimenti.

Emerge un altro aspetto del dramma esistenziale dell'individuo che Jarbas Peixoto suggerisce nell'articolo pubblicato su "Ilustração Brasileira", nella breve analisi del saggio di Ataíde sul dramma esistenziale dell'uomo. Egli pensa che Pirandello riflette sul dramma sociale, causato dal fallimento del superuomo e dalla fine della super-cultura, gli stessi temi affrontati dal drammaturgo statunitense Julien Green e dalla britannica Virginia Woolf. Peixoto ritiene che il drammaturgo italiano ha proposto ossessivamente il tema dell'annullamento dell'uomo, ma che ha creato l'opera d'arte¹⁰. L'interpretazione è sviluppata nella seconda parte dell'articolo, dedicato a Marcel Proust.

⁷ In realtà "cerebralismo" era frequente negli ambienti italiani già dai primi spettacoli teatrali, durante i quali il pubblico e la critica pensavano di assistere ad avventure cerebrali.

⁸ L'articolo, pubblicato nella rubrica "A temporada do Municipal", è firmato con "Gi". "Sei personaggi in cerca d'autore de Pirandello". Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIII, (8885), 7 jul.1923, p. 2.

⁹ PENALVA, A. de., Trefiletto senza titolo. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LI, (152), 6 jun 1926, p. 5.

¹⁰ PEIXOTO, Jarbas. "Como o Snr Tristao de Athayde de Pirandello e Marcel Proust". Em *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: X, (102), fev. 1929, p. 36.

Sicuramente la definizione di cerebralismo si diffonde in Brasile attraverso la critica italiana, ma non sembra interpretata negativamente dagli articolisti brasiliani; essi ritengono invece che Pirandello esprima dialetticamente il paradosso dell'esistenza e che usi quella tecnica narrativa per sorprendere gli spettatori, riuscendo a farsi comprendere ed amare dal pubblico brasiliano, non ancora preparato ad assistere al nuovo genere teatrale. A tale proposito l'articolo del 1929 scritto da Benjamin de Garay riflette sulle esigenze degli spettatori a teatro: il linguaggio semplice e diretto e la trama priva di sofismi incomprensibili. L'articolista ritiene che questo genere teatrale possa raggiungere la sensibilità dello spettatore e usa varie metafore come "il cuore nella mente", e "la luce che rischiara l'oscurità"¹¹.

Nel 1941 Oscar Mendes scrive *L'uomo e le sue ombre*, in cui riflette sulla poetica pirandelliana delle opere narrative. In quel periodo le novelle e i romanzi non erano conosciuti, ma alcuni erano apparsi sulle riviste e sui supplementi dei giornali¹². Secondo Mendes l'alternanza del comico e del grottesco e il cerebralismo, espressi attraverso dubbi amletici, disorientano il lettore. I personaggi vivono nel mondo delle apparenze in cui non vi è certezza, e sono coinvolti in una dimensione fantastica. "Essere e sembrare" è alla base della poetica, che arriva al tema della follia. Sarebbe la stessa anima che vive il dubbio cartesiano perdendosi nell'angoscia esistenziale. Parafrasando Tristão de Ataíde, Mendes afferma che Pirandello "anatomizza" spesso l'anima del personaggio in modo crudele, sembrando "il più inumano degli uomini". L'individuo frammentato perde l'unità della coscienza e si trasforma in frammenti umani, al punto tale da diventare un mosaico, come accade in *Uno, nessuno e centomila*. L'immagine della coscienza indefinita e frammentaria può essere rappresentata da un quadro cubista. La logica razionale dello scrittore costruisce tipi umani che soffrono, e che, guardando se stessi dall'esterno, conoscono la follia. L'individuo privato della sua coscienza assume sicuramente una personalità amletica.

Ma il pubblico brasiliano era preparato ad assistere a questo nuovo genere teatrale tanto complesso? I giornali riflettono sulle reazioni degli spettatori abituati ad assistere a spettacoli divertenti facilmente comprensibili. Andare a teatro solo per divertirsi era l'esperienza più diffusa di quegli anni. L'impatto del teatro pirandelliano interrompe questa abitudine, proponendo testi che costringono a riflettere sull'esistenza umana, riuscendo addirittura a far sentire la presenza dell'autore vicina allo spettatore. Sarà anche per questo che Sebastião Fernandes lo definisce il giocoliere che scherza

¹¹ GARAY, B. de. "As 'Decentradas' – Salvadora Medina Onrubia fala-nos do seu theatro e do theatro cerebral de Pirandello e Shaw". Em *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: X, (112), dez. 1929, p. 48 e p. 69.

¹² MENDES, O. *Papini, Pirandello e outros*. Belo Horizonte: Livraria Editora Paulo Bluhm, 1941.

con il paradosso del conflitto tra il vero e il falso. Infatti su “*Ilustração Brasileira*” egli riflette sul ruolo del “teatrologo” simile al “rivoluzionario” che, a prima vista, va contro le regole di un apparente buon senso, riuscendo a raccontare in scena il duplice aspetto della vita: l’antagonismo apparente tra l’esistenza quotidiana e le esigenze personali dell’individuo (“inclinazioni naturali”). Credo che l’articolista abbia individuato un aspetto frequente nelle opere pirandelliane: la duplice identità dell’individuo. L’uomo infatti mostra l’aspetto di sé che ritiene migliore, nascondendo però l’identità reale. Ma l’esteriorizzazione del proprio io non coincide con i ruoli che gli vengono assegnati dall’esterno. “L’uomo è un mito?”, è la domanda dell’articolista a cui egli stesso risponde, ripetendo l’interpretazione di Tristão de Ataíde per spiegare il significato del nuovo teatro.

Il teatro di ogni epoca si basa sull’esistenza umana, centralità in cui l’uomo appare come protagonista principale. Pirandello invece ha cambiato questa prospettiva facendo scomparire l’individuo, non come un quadro della natura morta o come l’opera d’arte di Rostand, ma come una forma di “art nouveau”. Pirandello ha annullato l’uomo, frammentando l’unità dell’essere umano. Questo è il nuovo teatro proposto dal drammaturgo italiano. L’uomo non esiste più, ma al suo posto c’è la sua astrazione. Così esistono gli stati dello spirito¹³.

Come si è detto, per Ataíde il cerebralismo descrive la condizione in cui l’uomo sembra vivere indipendente dal suo creatore ed è probabile che Pirandello consideri la vita una grande burla di pessima qualità, e perciò prova compassione per le sue creature. Sulla base di questa interpretazione il Teatro Brasileiro de Comédia di San Paulo presentò *Così è (se vi pare)* con Adolfo Celi nel ruolo principale e con il testo tradotto in portoghese da Brutus Pedreira¹⁴. A giudicare dalle espressioni di Sebastião Fernandes Pirandello era frainteso, l’articolista infatti scrive che i testi sembravano “tragedie trasformate in commedie”, e che nessun personaggio era responsabile dei fatti, per cui lo spettatore era costretto a riflettere sulla vicenda narrata, cercando di scoprire la verità.

¹³ FERNANDES, S. “Pirandello”. Em *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: XLVI, (23), março-abril 1955, pp. 10-11.

¹⁴ Un altro spettacolo fu realizzato al Teatro Ginástico.

2.3 Proposte di studio psicanalitico

De Andrade indica il cerebralismo come tema predominante della poetica pirandelliana. Ma se diamo uno sguardo a qualche decennio più tardi, precisamente al 1970 leggiamo *L'uomo Pirandello* di Osmar Pimentel¹⁵. Il drammaturgo viene definito in vari modi: il poeta minore di *Mal giocondo*, il glottologo apprendista di Girgenti, il saggista dell'*Umorismo*, il romanziere del verismo di Capuana e di Verga, il narratore delle *Novelle per un Anno* e infine l'artefice del teatro moderno¹⁶. L'universo pirandelliano è considerato uno spazio infinito in cui l'autore vive da protagonista la realtà raccontata attraverso le sue creature. Per Pimentel è difficile capire la personalità dell'uomo e dello scrittore senza l'analisi biografica. I testi sono sicuramente prodotti dall'immaginazione dello scrittore, ma sono anche il riflesso della condizione reale rivissuta dall'autore e trasformata nelle opere narrative e in quelle teatrali. Pirandello avrebbe una personalità dissociata, vivrebbe emotivamente le storie narrate, senza lasciarsi travolgere dalle alterazioni nate dalla sua stessa identità frantumata.

Gli elementi determinanti nella stesura delle opere giocano un ruolo fondamentale e sono i luoghi in cui Pirandello ha vissuto, la Sicilia, Bonn e Roma, come pure le esperienze più importanti come l'amore per Marta Abba e la malattia della moglie. Ora, si pone innanzitutto come base di questo studio l'elemento biografico e quello regionale. Infatti in *Ciaula scopre la luna* è riconoscibile il paesaggio aspro di Girgenti e di Porto Empedocle, individuabile nella simbologia della novella. Pimentel sa che il luogo di nascita è la regione chiamata Kaos, e pensa che i racconti ambientati in Sicilia siano influenzati dalla tradizione storica della cultura greca e araba. Nella ricostruzione della poetica pirandelliana anche l'elemento storico è fondamentale; pertanto si riflette sulla storia delle lotte interne tra la servitù borbonica e la redenzione garibaldina, eventi che hanno influenzato la formazione di Pirandello. Mentre uno sguardo all'infanzia dello scrittore gli fa pensare che il mondo vissuto da bambino si manifesta nei racconti; è il caso della rievocazione di Stefano, il padre dispotico e severo, facile all'ira, che sembra reincarnarsi nel padre di Marta nel romanzo *L'Esclusa*. Perfino la sensibilità materna ereditata dalla madre sarebbe

¹⁵ Osmar Pimentel fu uno dei più importanti accademici della storica Accademia Paulista di Lettere, fondata a San Paolo nel 1909. PIMENTEL, O. "O homem Pirandello". Em *A cruz e o martelo*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, pp. 9-33. Gli studi raccolti nel volumetto sono i testi di alcune conferenze che Osmar Pimentel discusse nell'Auditório Itália di San Paolo; una di queste fu dedicata a Pirandello, per celebrare il primo centenario della nascita del drammaturgo siciliano. Per quanto riguarda il titolo del libro, la croce e il martello sono i simboli della vita e della speranza per l'uomo.

¹⁶ Interpretazioni che Pimentel riprende da *L'uomo Segreto* di Gaspare Giudice (F. V. Nardelli).

esternata qua e là nei testi. Mi sembra una riflessione felice sull'esperienza dell'infanzia durante la quale il bambino vive appassionato il teatro dei pupi, un elemento misterioso che lo spinge a definire il drammaturgo italiano "il poeta siciliano". Sembra inoltre che Luigi bambino immaginasse il puparo nascosto dietro i pupi e che desiderasse farli vivere. Splendido episodio raccontato in questo brano

Forse era affascinato dal potere del demiurgo in pantaloni che dominava la scena facendo muovere i pupi colorati e quasi umanizzati. È possibile porre, in questa identificazione magica di Pirandello bambino con i "pupi" di Girgenti, il primo segnale visivo della sua "personalità dissociata" e della struttura psicologica del suo teatro¹⁷.

Il puparo che tira i fili dei pupi è un'immagine metaforica per indicare in Pirandello l'autore demiurgo che manovra i personaggi. Pimentel è convinto che nella complessità dei testi si manifesti la personalità dissociata dell'autore e pertanto nella fase adulta dello scrittore, i *Sei personaggi* sostituirebbero i pupi siciliani, ricordi di infanzia del bambino. Ripercorrendo un episodio della vita, egli racconta l'esperienza del primo allestimento scenico, organizzata quando Pirandello era adolescente, nella recita realizzata per parenti e amici; per l'occasione scrisse la commedia, ispirata a *Eufemio di Messina*, un vecchio libro trovato nella biblioteca di famiglia. Gli altri elementi biografici rilevanti sono l'esperienza religiosa e la trasformazione anti-clericale che fece preoccupare il parroco, anche perché in quella famiglia religiosa solo il padre Stefano era anti-clericale e nostalgico garibaldino, simpatizzante dell'oppressione borbonica, intesa da Pimentel come un sano pericolo per la Chiesa Cattolica. Le esperienze traumatiche come il matrimonio infelice influenzarono sicuramente le scelte dello scrittore. La vita di Antonietta è raccontata metaforicamente nella novella *Lucilla*, racconto della quarta raccolta di novelle. La vita della donna è costellata da esperienze negative: la morte della madre in età prematura e gli anni trascorsi in collegio dal quale esce solo per sposarsi con l'uomo scelto dal padre, secondo la tradizione della borghesia siciliana. Nel romanzo *Suo marito*, vi è una chiara allusione all'esperienza negativa del matrimonio con il rifiuto della donna. Il fallimento dell'impresa del suocero e l'aggravarsi della malattia di Antonietta con il

¹⁷ Traduzione mia. Cito il testo originale di Pimentel: "Fascinava-o, talvez, o poder do demiurgo de calça e paletó que dominava e fazia moverem-se aquêles fantoches coloridos e quase humanizados. É possível situar, nessa identificação mágica do Pirandello menino com os 'pupi' de Girgenti, o primeiro sinal visível de sua 'personalidade dissociada' e da estrutura psicológica do seu teatro".

conseguente internamento in ospedale psichiatrico sono considerati importanti per l'analisi della produzione teatrale. Nella vita reale sembra che Pirandello non capisca la psicologia femminile e quindi che non riesca a comprendere il lato segreto della personalità complessa di Antonietta. Dal punto di vista letterario l'esito è evidente nella creazione del teatro astratto e metafisico, che lascia intravedere l'immagine sfocata del suo "amore d'inverno" per Marta Abba. Il riflesso dell'amore infelice è rappresentato nel testo teatrale di *Diana e la Tuda*.

L'altro elemento biografico determinante per la poetica sono le esperienze infelici dei soggiorni in Germania, in Francia e a Roma a cui segue la morte, e che rappresentano l'epilogo finale di una vita difficile, e la morte lo sorprende mentre lavorava alla direzione del riadattamento cinematografico del *fu Mattia Pascal*. Secondo Pimentel le parole del testamento di morte in cui lo scrittore chiede di essere cremato sono un messaggio cifrato del suo rifiuto della vita. Tuttavia quasi per contraddizione rimane immortale come egli stesso afferma ne *La vita che ti diedi*.

Abbiamo letto alcune interpretazioni psicologiche, che sono tentativi teorici allo stato nascente e, sebbene non siano ancora saggi teorici di un certo spessore, hanno contribuito alla formazione del pirandellismo brasiliano di ultima generazione degli anni successivi.

2.4 L'interpretazione psico-analitica di Carlos David Segre

In un primo momento può sembrare strano, o forse anche eccessivo, l'interesse di uno specialista della malattia mentale per il drammaturgo. In realtà è vero il contrario, perché ci conduce in un universo interpretativo nuovo ed originale. Il medico psichiatra Carlos David Segre¹⁸ propone uno studio di psicoanalisi delle relazioni interpersonali, del legame di coppia e in particolare del significato del matrimonio in Pirandello, dal punto di vista patologico e psichiatrico¹⁹. La psicopatologia del legame

¹⁸ Attualmente l'interesse di Carlos David Segre va all'arte. Le esposizioni della sue opere sono state realizzate in Brasile e in Europa. Ha ricevuto vari premi, tra cui medaglie d'argento e di bronzo in Francia, e anche menzioni speciali all'esposizione della APBA (Associação Paulista de Belas Artes) nel 2014. Le opere sono state esposte a Parigi, Losanna, New York, Cannes, Torino, Siviglia e a Lisbona. Ha ricevuto la medaglia d'argento a Cannes nel Salone Le Monde de la Culture et des Arts, tra il 16 e il 22 aprile 2012. È stato invitato all'esposizione per il Quinto 5th Art Fair Art Lausanne al Beaulieu Lausanne, che si è svolto tra il 18 e il 22 maggio 2011.

¹⁹ SEGRE, C. D. *O casal na obra de Pirandello: estudo da psicopatologia do vínculo (Il matrimonio in Pirandello: studio della patologia del legame di coppia)*, Tesi di Dottorato. Dipartimento di Psichiatria (F.M.U.S.P), Facoltà di Medicina, Università di San Paolo USP, 1993. Relatore Prof. Paulo Corrêa Vaz de Arruda. La dissertazione di Dottorato è consultabile nella Biblioteca della Facoltà di Medicina della USP, a

di coppia prende spunto dalla pluralità dell'io, quasi inesplorabile e inaccessibile, e da alcuni personaggi pirandelliani complessi, confrontati con i casi clinici dei pazienti presi in esame. Per Segre il significato del matrimonio, inteso come legame affettivo tra due persone (non necessariamente di sesso diverso) è alla base dell'interpretazione corretta di alcune opere. Il legame ("vínculo") che unisce due soggetti può essere affettivo, psicopatologico e schizofrenico. Lo psichiatra chiarisce gli obiettivi della ricerca: analizzare i testi del materiale letterario e clinico, per stabilire con quale frequenza le categorie patologiche compaiono nelle opere pirandelliane, e per capire se esistono elementi comuni.

L'invidia, il narcisismo e il senso di colpa vengono individuati nei simboli freudiani di Eros e Thanatos che rappresentano rispettivamente la pulsione di vita e la pulsione di morte, temi studiati per la prima volta da Sigmund Freud nel saggio *Al di là del principio di piacere* (1920). Molti sintomi dei pazienti osservati sono comuni alle caratteristiche dei personaggi, che appaiono dunque nella loro complessità di esseri umani, costituendo un valido supporto perché il rapporto tra psicanalista e paziente diventi più umano. L'elemento patologico comune della "voracità" è l'ansia impetuosa e insaziabile che può diventare distruttiva nei confronti dell'altro, anche se a volte nei pazienti rimane un desiderio non concretizzato, che si realizza completamente nei drammi pirandelliani. Il medico però precisa che molti caratteri patologici di natura sessuale dei pazienti non compaiono mai in nessuna opera. In questo studio la parte più interessante ma difficile è decifrare il significato delle tipologie umane pirandelliane, lo stesso che è nascosto nell'inconscio dei pazienti e nella casistica reale delle malattie mentali. Per alcuni versi gli eventi personali e familiari dello scrittore convincono Segre a credere che egli abbia voluto rivivere nelle trame una sofferenza auto-inflitta, come intuisce dalla testimonianza della nipote Maria Luisa Aguirre D'Amico, la scrittrice che ha dedicato uno dei suoi libri agli eventi familiari di Pirandello²⁰.

Citando la *Prefazione ai Sei personaggi*, egli spiega che l'opera d'arte pirandelliana diventa eterna nell'atto della creazione, quando la fantasia psichica dell'inconscio dello scrittore crea le storie e i personaggi, confrontandosi con la realtà delle trame (SEGRE, 1993, p.26). Il matrimonio, gli eventi storici dell'epoca sono alcuni dei tanti aspetti, ma non gli unici che possano esaurire gli argomenti studiati nella tesi. Tuttavia, con il vincolo matrimoniale o con qualsiasi altra relazione umana, lo scrittore attua la propria creatività narrativa, generata dalla fantasia psichica della

San Paolo. Successivamente è stato pubblicato il volume *O casal em Pirandello visto por um psicanalista (Il matrimonio in Pirandello visto da uno psicoanalista)*, São Paulo: Lemos, 1994.

²⁰ AGUIRRE D'AMICO, M. L. Maria Luisa. *Vivere con Pirandello*. Milano: Meridiani Mondadori, 1989.

parte inconscia della propria mente. In psicanalisi questo meccanismo, che agisce in modo inconsapevole dalla volontà del soggetto, è definito trasferimento del contenuto inconscio non accettato. Entra in azione un meccanismo di difesa rappresentato dalla “Identificação Projetiva” e dalla “Identificação Reintrojetiva” che si manifestano con le riflessioni elaborate dall’esperienza individuale nella famiglia e nella società²¹. Con l’uso della “Identificação Projetiva” si stabiliscono le relazioni nella famiglia mentre con la “Identificação Reintrojetiva” avviene l’interiorizzazione, cioè la percezione di quello che circonda il soggetto, e che diventa parte di sé. Inoltre “l’Identificazione Proiettiva” si manifesta come forma di comunicazione e in Pirandello si attua come meccanismo di difesa, realizzandosi attraverso un processo automatico e inconsapevole, dando vita alle sue creature.

A riguardo Segre segnala vari esempi di trasferimento patologico in letteratura, evidenziando che la maggior parte delle opere letterarie migliori è nata in questo modo. Un fattore importante prevale in lui, infatti la lingua italiana e la letteratura appartengono al patrimonio culturale ereditato dai genitori e legato ai ricordi del Liceo “Dante Alighieri” di San Paolo. Lo studio appassionato del Professor Segre trova quindi le sue origini nella lingua e nella letteratura italiana parte di sé, e appunto per questo egli cerca di chiarire l’origine delle scelte tematiche complesse (SEGRE, 1993, p.4). Ma si aggiunga anche l’interesse scientifico che il drammaturgo italiano offre allo studioso brasiliano per uno sviluppo migliore in questo ambito della psicoanalisi.

Che cos’è l’opera d’arte? L’interrogativo fa riflettere sul tema noto in critica letteraria e in psicanalisi, già affrontato da Sigmund Freud nello studio sulla psicologia dell’arte. Il nesso tra arte e scienza, da lui scoperto, parte dal mito greco di Edipo, e diventa la base di quasi tutta la psicanalisi, studiando il rapporto che l’individuo ha con se stesso e con la comunità in cui vive. Il complesso lavoro dello psicanalista analizza il legame esistente con le emozioni, giungendo alla conclusione che l’esperienza personale del soggetto ha un ruolo determinante nell’origine dell’opera d’arte letteraria. Segre scrive:

L’importanza pratica di questo studio cerca un collegamento tra arte e scienza (in modo specifico la letteratura) ricordandoci che Freud ha individuato come base della sua teoria la mitologia greca (il mito di

²¹ Nel 1946 la psicanalista Melanie Klein formula per prima il concetto di “Identificazione Proiettiva”, spiegando che si tratta dello sviluppo delle fantasie inconsce del soggetto. L’argomento è stato approfondito dallo scrittore filosofo e psicologo francese Jean Laplanche. KLEIN, M. Note su alcuni meccanismi schizoidi. In *Scritti 1921-1958*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001, pp. 409-434. LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1967.

Edipo è il fondamento della teoria del complesso di Edipo e di tutta la psicoanalisi). Lo studio del “vínculo” nella letteratura aiuta a capire il “vínculo” dell’individuo con se stesso, nelle relazioni sociali e nella comunicazione all’interno di un gruppo. Così ho voluto arricchire il lavoro pratico di psicanalista e di medico, analizzando il legame “vínculo” delle emozioni che mi permettono di confrontarle con la realtà dell’esperienza personale (SEGRE, 1993, p. 6). Traduzione mia

Con il complesso di Edipo Freud spiega lo sviluppo psicologico e sessuale del bambino che vede il desiderio sessuale in uno dei genitori. Mentre in Pirandello i sogni e le fantasie di seduzione si concretizzano nelle trame dei testi teatrali e vengono rivissuti nei personaggi secondo il concetto del triangolo edipico freudiano. Esistono svariate relazioni affettive e sessuali tra sposo e sposa, madre e figlio, padre e figlia, presenti nella fantasia dello scrittore e, secondo Segre, la complessità dei rapporti umani di molti testi teatrali è insita nella carenza affettiva, nell’invidia e nella gelosia. Per capire come nasce e si realizza l’opera d’arte egli compie un viaggio nell’inconscio dell’artista e il ricorso a Freud è indispensabile.

La possibilità della interpretazione psicanalitica dell’arte si incontra già in Freud che descrive la motivazione inconsapevole dell’inconscio della creazione artistica a partire dal triangolo edipico. In sostanza si tratta di questo: l’artista sente una grande frustrazione soffre come l’uomo comune, ma resta insoddisfatto perché non riesce a realizzare pienamente la fantasia dell’inconscio a servizio del vivere in accordo con il principio di piacere (che è espresso dalla gola, dall’invidia, dalla rivalità, dalla gelosia, dal narcisismo e dalla colpa). Quindi nell’*Introduzione* e nel metodo di lavoro e studio seguiti, ho cercato di non dimenticare che l’opera d’arte esprime gli aspetti dell’inconscio dell’autore e (attraverso lui) anche dell’inconscio collettivo. (SEGRE, 1993, p. 5). Traduzione mia

La frustrazione dell’artista o dello scrittore sopraggiunge quando non riesce ad esprimere le proprie fantasie inconsce nelle sue creazioni secondo il principio del piacere, cioè non riesce a soddisfare quella gratificazione immediata di cui ha bisogno.

Nel confronto tra “le descrizioni psicosomatiche” dei personaggi pirandelliani e i “problemi psicosomatici”²² (SEGRE, 1993, p. 7).

²² Segre rinvia al saggio dello psichiatra Italo-Argentino José Ingenieros figlio del Siciliano Giuseppe Ingegneri, che emigrò con la famiglia in Argentina. INGENIEROS, J. *Archivos de Psiquiatría y Criminología, aplicadas a las ciencias afines*. Buenos Aires: José Ingenieros. 1936.

riscontrati nei pazienti osservati quotidianamente la somiglianza è sorprendente, ma lo psichiatra evidenzia che i sintomi reali delle persone non compaiono nelle opere, perché la narrativa dello scrittore italiano qui si ferma per non superare il confine della discrezione.

2.5 “Vínculo” tra psicanalisi e letteratura

Lo studioso decide di riprendere il nucleo centrale della sua riflessione – triangolo edipico freudiano e il concetto di “vínculo” – da *Scamandro*²³. Com’è noto, si tratta di una delle prime commedie, in cui la trama è strettamente legata al racconto omonimo del pensiero mitico greco. Originariamente la storia narra che Scamandro era una sorgente scaturita dalla terra per volontà di Zeus, per esaudire la richiesta di Eracle di dissetarsi presso una fonte. In Pirandello invece lo stesso fiume è l’elemento narrativo centrale del racconto dei tre personaggi mitici che rappresentano appunto un triangolo edipico: Eumene, Scamandro e Calliroe. L’ateniese Eumene si maschera come il dio del fiume Scamandro per sedurre la giovane Calliroe che prima del matrimonio va al fiume per i riti propiziatori, per offrire la verginità al dio, come era consuetudine fare nelle ragazze. Perché la mitologia è utilizzata nelle prime opere e riproposta nelle ultime *La nuova colonia* e *Lazzaro*? Per capire le ragioni della scelta Segre si domanda se nasce da influenze freudiane. Sappiamo che Pirandello ha affermato di non aver mai voluto ispirarsi a Freud, ma per lo studioso l’espressione pronunciata dal personaggio di *Giustino Roncella nato Boggiolo* sembrerebbe confermare il contrario²⁴. Forse per noi letterati è insufficiente come prova di una presunta eredità letteraria freudiana. Del resto nella poesia greca sono molti i casi di trasferimento del racconto mitico nelle trame o nei personaggi, ma Segre ritiene che in Pirandello il collegamento con gli esempi freudiani sia più profondo che nella antica cultura greca, accennando anche ad alcuni testi narrativi come *Acqua Amara*²⁵. Mentre io credo che l’unica spiegazione sia l’interesse per il mito, tema sviluppato negli ultimi testi come *La nuova colonia*.

²³ La commedia, forse scritta nel 1898, fu pubblicata nel 1906 e rappresentata al Teatro dell’Accademia dei Fidenti di Firenze nel 1928.

²⁴ Il romanzo è noto anche con il titolo *Suo Marito*.

²⁵ PIRANDELLO, L. “Acqua Amara”. In *Novelle per un anno*, COSTANZO, M., (a cura di), vol. I Milano: Meridiani Mondadori, 1987.

Lo “Splitting” è la frattura inconsapevole dell’io in cui una parte vive separata dalla identità del soggetto, si crea un meccanismo difensivo di tipo schizofrenico, in cui gli elementi interni vengono rifiutati e la responsabilità viene attribuita all’ambiente circostante. Nei casi clinici l’individuo affronta con difficoltà le esperienze emotive, mostrando un comportamento incoerente e confondendo la realtà esterna con l’interiorità vissuta emotivamente, senza riuscire a distinguere l’immaginazione dalla realtà. L’argomento è studiato nel contesto della scienza psichiatrica della schizofrenia, oggi nota come fenomeno moderno del Bordeline. Lo sviluppo delle teorie psicanalitiche e psicoterapiche di Segre partono da alcune tematiche psicologiche, come lo sdoppiamento del personaggio e la frantumazione dell’identità. Già nel 1992, lo psichiatra ha presentato a Milano, uno studio sullo “splitting della maschera”, individuando nelle creature pirandelliane un meccanismo inconscio di difesa, che provoca la frammentazione del proprio “Ego” in molteplici personalità opposte²⁶. Lo psichiatra ha analizzato vari casi clinici, giungendo alla conclusione che le personalità scisse restano irrimediabilmente frantumate, e sono simili ai protagonisti di alcune novelle, *Il Viaggio*, *L’uomo dal fiore in bocca*, dei romanzi *L’esclusa*, *Il Fu Mattia Pascal*, e dei testi teatrali *Non si sa come*, e i *Sei personaggi*. La somiglianza con i casi clinici nasce dalla caratteristica comune del meccanismo di difesa che, come insegna Freud, si manifesta nei primi mesi di vita e può riproporsi nel paziente adulto sotto forma di vari tipi di psicosi, le stesse presenti nelle tipologie umane pirandelliane.

La teoria di Segre della “maschera e lo Splitting” individua nei personaggi caratteristiche di molte culture antiche: “il falso aspetto umano demoniaco e animale”, e il mito di antica origine greca. A questo proposito cita le maschere delle credenze popolari, che esprimono i sentimenti della “gola, dell’invidia, del narcisismo, della colpa e dell’amore”. Le emozioni violente modificano il personaggio, trasformando il suo carattere naturale in varie personalità grottesche, finché non si distingue più la maschera tragica da quella comica come nei casi schizofrenici del bordeline. Per lo studioso, nelle opere il costante riferimento alla solitudine somiglia tragicamente al momento della morte. Parafrasando Segre, il dramma dei protagonisti di *L’uomo dal fiore in bocca* e di *Il Viaggio* è “il limite mentale di sentirsi vivere, terminando nel sentirsi morire”. Pirandello vorrebbe inconsapevolmente superare “lo Splitting” tra Eros e Tanatos, ma finisce però nella solitudine. Il drammaturgo analizza l’individuo,

²⁶ SEGRE, C. D. “O ‘Splitting’ da máscara em Pirandello: proposta psicoterapêutica”. Em *Temas. Teoria e prática da psiquiatria*, São Paulo: vol. 23, (45), 1993, pp. 87-100. La relazione è stata presentata nel Dipartimento di Psichiatria dell’Università di Milano.

ma si trova di fronte la complessità della coscienza umana incomprensibile. Segre sviluppa l'argomento nella tesi di dottorato in cui cita alcuni psichiatri argentini che analizzano il "vínculo" del rapporto letterario tra autore, personaggio e pubblico.

I casi clinici di relazioni schizofreniche sono frequenti nella realtà quotidiana dello psichiatra e sono studiati nell'ambito della patologia della comunicazione tra i coniugi, e nel meccanismo patologico in cui ognuno cerca di usare l'altro per proiettare in lui i propri desideri malvagi, cercando di imporgli il proprio controllo e mantenendolo nel tempo. Il coniuge cerca di evitare i sentimenti di colpa, di perdita e di abbandono come se fosse un gioco. In *Trovarsi* si osserva la situazione patologica appena descritta. Secondo Segre si tratta di un rapporto di comunicazione narcisistico raccontato nella relazione tra Donata e Eli, in cui entrambi finiscono con il somigliarsi e si usano reciprocamente attraverso "la gratificazione narcisistica gemellare" (SEGRE, 1993, pp. 42-43). La fase successiva dell'analisi studia le storie simili nei drammi di Pirandello, esempi analoghi ai casi clinici patologici. Le relazioni di coppia, influenzate dall'esterno, cioè dalla realtà sociale, sono determinanti nell'evoluzione del rapporto dell'individuo con se stesso, con il compagno e con la società (SEGRE, 1993, p. 48). Come medico Segre vuole studiare il significato delle relazioni di coppia e del matrimonio nelle opere, individuando gli elementi comuni tra i personaggi e i casi clinici, per migliorare il rapporto medico-paziente e approfondire la conoscenza della medicina psicosomatica (SEGRE, 1993, p. 49). L'analisi dei testi e i dialoghi di *Trovarsi*, *Il viaggio*, *O di uno o di nessuno*, *Visita*, *Liola*, *Il "no" di Anna* sono sviluppati nei capitoli dedicati all'esame del materiale letterario.

La produzione pirandelliana è divisa in due fasi, in ognuna delle quali i personaggi assumono caratteristiche diverse. Nel primo periodo che va dall'adolescenza al 1918 essi contestano la morale borghese, entrando in conflitto con se stessi. I protagonisti di queste situazioni si limitano agli "esercizi verbali", riflettendo sul significato dell'amore, ma non vivono serenamente le relazioni perché hanno una personalità frammentata.

Nel secondo periodo, dal 1918 al 1927, il personaggio vive emotivamente il conflitto con la società, manifestando comportamenti schizofrenici rifiutando la realtà esterna. L'ultimo stadio si conclude con la stesura dei *Giganti della montagna*, in cui la contrapposizione tra arte e vita sembra annullarsi (SEGRE, 1993, p. 52). Per Segre Pirandello è stato influenzato dagli eventi socio-politici e culturali, vivendo in modo

drammatico la ricerca esasperata di una spiegazione all'enigma dell'esistenza²⁷. (SEGRE, 1993, p. 54).

Nelle opere esaminate lo psichiatra individua due ordini di relazioni di coppia: l'unione principale e la secondaria. I personaggi mostrano il loro disagio esistenziale, vivendo in conflitto con se stessi, con la famiglia e la società. In *Trovarsi* le due coppie sono rappresentate dalla relazione principale tra Eli Nielsen e Donata Genzi, mentre la seconda meno importante è tra Giviero e la Genzi. Donata, protagonista femminile della storia, è descritta come se fosse una paziente con i tratti somatici che mostrano la sua tristezza, l'ansia e il viso pallido. Nella storia questa attrice drammatica vive quotidianamente attraverso il ruolo recitato in scena. Non è realmente consapevole della propria identità, ha paura di innamorarsi e non vuole chiudere gli occhi. Il momento più drammatico è alla fine della giornata, quando, togliendosi il trucco, vede l'immagine di un'estranea riflessa allo specchio.

Donata: Pallida, ansiosa, con lo sguardo perso e triste, ha circa trenta anni, ed è un'attrice drammatica. Non vive la propria vita ma solo quella dei personaggi che recita. Non sa chi è veramente. Non può mai chiudere gli occhi, perché teme di innamorarsi e di lasciarsi andare ai sentimenti, come se fosse un rischio. Non si ferma a cena. Sul palcoscenico, il momento peggiore della fine del proprio lavoro è quello in cui lei si toglie il trucco e non riesce a riconoscersi allo specchio. (SEGRE, 1993, p. 70) Traduzione mia.

Invece Giviero è il medico che paradossalmente non svolge il suo ruolo nella realtà, scrive saggi di psicologia, immaginando di fare il letterato. Il suo impegno quotidiano è collezionare le foto di Donata studiandone i sentimenti.

Medico, elegante ha quaranta anni, è ricco, ma non esercita la professione. Scrive saggi di psicologia con la pretesa di essere un letterato. Viene accusato di essere stato l'amante di Donata perché colleziona le sue foto per studiarne la mimica dei sentimenti. (SEGRE, 1993, p. 71). Traduzione mia.

Con i dati raccolti si cerca di chiarire il meccanismo complesso attraverso cui Pirandello inventa la descrizione psicosomatica del soggetto talmente realistica che i personaggi possono essere confrontati con i pazienti, reali casi clinici di Segre. Lo

²⁷ Segre rinvia al filosofo Corrado Simioni. SIMIONI, C. *Cronologia, introduzione e bibliografia su Pirandello*. Milano: Mondadori, 1977.

studio successivo si basa sull'analisi delle complicate relazioni sentimentali, analizzando ogni fase del loro sviluppo: l'inizio della relazione, l'evoluzione e infine l'evento drammatico della rottura finale. In *Il Viaggio* Adriana vive "la colpa edipica" di sentirsi tradita dal padre e la sua reazione è sottomettersi al tradimento del marito per poi tradirlo lei, a sua volta. Teme di non avere il tempo di godere la vita che merita perché è ammalata, perciò cerca di vivere intensamente fino al suicidio idealizzato (ma non reale), quello di allontanarsi dalla propria terra attraverso un viaggio in mare (SEGRE, 1993, p. 135). Nel capitolo in cui sono descritte le caratteristiche generali di alcuni casi clinici, leggiamo la storia di una paziente confrontata con Adriana de *Il Viaggio*. Si trascrive la testimonianza della paziente, sottomessa a un padre severo ed insensibile. La conseguenza drammatica è la scelta sbagliata di provocare una gravidanza solo per costringere l'uomo che ha incontrato a sposarla. La donna, paziente di Segre, spera così di uscire dalla casa prigioniera del padre, diventa invece la vittima dei tradimenti del marito. La malattia giunge per lei inaspettatamente, la vita sfugge via ogni giorno sempre più e allora cerca di viverla pienamente scegliendo un amante. Alla fine il male fisico le sembra il modo migliore per espiare la colpa

Paziente n. 7: Mio padre fu sempre severo con me, freddo e insensibile. Sono rimasta incinta per prendere marito. Così ho pensato che lui mi avrebbe portata via dalla casa di mio padre [...]. Non è stato così: mio marito mi ha sempre tradita. È stato mio amante affettuoso quello sì. Ora ho il cancro, e temo di non vivere pienamente. Mio marito mi soddisfa, ma il mio amante mi soddisfa completamente. Sto male, ho tradito mio marito e non avrei dovuto: perciò sto pagando con la stessa moneta, (cioè sto pagando questa colpa). (SEGRE, 1993, pp. 113-114) Traduzione mia

I dati che caratterizzano la paziente e il personaggio pirandelliano sono riassunti schematicamente in: "la colpa edipica, il tradimento, la malattia", prodotti nel testo narrativo dalla stessa Adriana, perché indotti dal suo senso di colpa e infine il suicidio come l'estremo evento drammatico (SEGRE, 1993, p. 139).

Nel capitolo *Comparazione delle opere letterarie con i dati clinici*, si giunge in media res, spiegando la motivazione delle scelte tematiche pirandelliane. Lo psichiatra indica in percentuale nelle tabelle schematiche, quante volte la manifestazione compare patologica nelle opere. L'allontanamento del legame di coppia ("afastamento do vínculo") ha una percentuale più alta rispetto alla rottura della relazione ("ruptura do vínculo"), frequente nei casi clinici dei pazienti (SEGRE, 1993, p. 197); forse perché il

testo teatrale deve essere gradito dal pubblico, con cui deve avere un rapporto dinamico attraverso eventi e azioni che abbiano continuità temporale. L'altra spiegazione potrebbe essere la differenza di cultura e dell'epoca storica, in quanto i pazienti appartengono a un contesto sociale diverso da quello dall'ambientazione delle storie di fine Ottocento o di inizio Novecento. Il suicidio è connesso alla rivalità nella coppia ed è ricorrente molto di più rispetto all'elemento vendetta. La conclusione è che Pirandello ha concretizzato intenzionalmente alcune fantasie a lui note, mentre le altre sono nate inconsapevolmente dal suo inconscio.

La comparsa nelle opere letterarie di alcuni elementi (per esempio la vendetta) e non di altri (come i sintomi psicosomatici patologici dei pazienti) può essere una caratteristica della personalità dell'autore collocata nell'opera per identificazione proiettiva. [...] Il narcisismo è la base psicodinamica (tra gli altri fattori) dell'origine del cancro e considerando che il cancro e il suicidio compaiono nell'opera letteraria, forse Pirandello, per condizioni personali o per l'impatto letterario ha scelto situazioni estreme. (SEGRE, 1993, p. 198)
Traduzione mia.

Dunque la scelta di narrare situazioni estreme scaturisce dal suo vissuto esistenziale, sviluppato e drammatizzato dall'autore nelle storie e nelle creature. Secondo il parere di Segre la vendetta e il tradimento sono connessi alla "colpa edipica" presenti anche nei pazienti e facilmente narrabili in letteratura. La malattia connessa con il suicidio invece non è mai riscontrata in nessun paziente essendo un tema prodotto dalla fantasia creatrice dell'autore.

Esaminando nell'insieme i dati clinici e le opere letterarie, pare di trovare conferma all'esistenza di una parte inconscia dinamica, in cui le emozioni sono intercambiabili. Per Pirandello il personaggio, essendo forma, è immutabile ed eterno; per me il personaggio è sinonimo dell'inconscio dell'individuo e del gruppo. Il personaggio, nel prendere forma (mutevole e variabile) acquisisce vita cosciente. Quindi i vari ruoli assunti dal personaggio e dal paziente finiscono con il cambiare maschera per restare eterni, perché nell'inconscio il tempo può essere un solo istante oppure l'eternità, e lo spazio può essere virtuale oppure infinito. (SEGRE, 1993, p. 198) Traduzione mia.

I dati clinici dei pazienti e le caratteristiche dei personaggi sono gli elementi decisivi nella ricerca, per dimostrare che la parte inconscia dello scrittore è dinamica, essendo mutevoli le emozioni e i sentimenti. Quando il personaggio prende forma diventa eterno nella sua vitalità consapevole, cambia aspetto mostrando la nuova maschera. E proprio nello stesso momento è prodotto dall'inconscio dell'autore che lo ha creato nello spazio immaginario, proiettandolo nella dimensione dell'eternità. Una questione di forma e vita, di tempo e spazio, di esperienze vissute e di creazioni letterarie in cui la fantasia si realizza in modo smisurato e positivamente eccessivo.

Alla fine del suo studio si riflette sulle opere di Guimarães Rosa, Saramago e Pirandello, esempi della letteratura che possono aiutare il rapporto medico-paziente a diventare più umano, meditando sui sentimenti espressi nel testo narrativo. Esiste un legame tra letteratura e psicanalisi che mostra l'universo complesso e meraviglioso della mente umana. E in ultima istanza secondo lo studioso sarebbe interessante se lo scrittore fosse anche un medico psicoterapeuta, perché in quel caso potrebbe descrivere nei suoi romanzi quello che osserva in psichiatria. Io invece credo che Pirandello sia un'eccezione, perché ha saputo analizzare il mondo complicato della psicologia umana, pur essendo soltanto uno scrittore romanziere e drammaturgo.

2.6 La psicanalisi pirandelliana di Denise Lima

Inoltrarsi nei saggi di Freud e tentare uno studio comparato con Pirandello è un territorio che gli psicoanalisti brasiliani amano percorrere per passione letteraria e per senso di responsabilità nella ricerca della verità. Cosa può esistere di meglio per uno studioso se non indagare la psiche e l'inconscio in un territorio ignoto e misterioso?

Per Denise Lima Pirandello studia sostanzialmente l'anima umana come fa lo scienziato della psicoanalisi, mentre Freud sembra scrivere come un letterato²⁸. Una espressione consuetudinaria ereditata dalla letteratura e citata dalla studiosa come esempio su cui invitarci a riflettere. La molteplicità delle diverse anime che ogni uomo ha è un tema affascinante, e la studiosa vuole mostrare le affinità esistenti tra Freud e

²⁸ Denise Maria de Oliveira Lima è psicanalista presso il Circolo Psicanalitico di Bahia (CPB). Laureata in Scienze Giuridiche e Sociali nella Università PUC di Campinas, e laureata in Psicologia nella Università Federale di Bahia (UFBA), ha conseguito il Master in Comunicazione e Cultura Contemporanea e il Dottorato in Scienze sociali presso la Facoltà di Comunicazione della UFBA. OLIVEIRA LIMA, D. M. De. "O consumo banal do humor: aonde encaixar Freud e Pirandello?" (Il consumo banale dell'umor: dove inserire Freud con Pirandello?) Em *Cogito*, Salvador: vol. 6, 2004, pp. 89-93.

OLIVEIRA LIMA, D. M. De. "Ainda sobre o humor, à luz de Freud e Pirandello". (Ancora sull'Humor, la luce di Freud e Pirandello). Em *Cogito*, vol. 10, Salvador: out. 2009, pp. 28-33.

Pirandello, intellettuali contemporanei. Se il drammaturgo crea personaggi che sembrano sentirsi diversi da come vengono giudicati dagli altri, Freud insegna che l'uomo è senza dubbio costituito da due aspetti: uno visibile e cosciente e l'altro nascosto nel proprio inconscio. È vero che ognuno crea giustificazioni credendole vere, che in realtà servono per nascondere quel lato nascosto che è in ognuno di noi. Secondo Lima, Pirandello indica il processo con l'espressione "costruzione illusoria", creata dall'individuo sulla base di una serie di confronti con le persone incontrate che lo giudicano diverso da quello che è realmente. Il conflitto delle creature pirandelliane è lo stesso studiato da Freud nei saggi della nascente psichiatria.

Per la studiosa la centralità dell'analisi introspettiva e della filosofia pirandelliana è concentrata sull'*Umorismo*, saggio a cui lei dedica gran parte del suo studio. L'umor è un tema trattato sia da Pirandello che da Freud nei celebri saggi *L'umorismo* e *Il motto di spirito*; per entrambi l'umor si differenzia completamente dall'idea del comico, in quanto per il drammaturgo italiano si tratta di arte, mentre per Freud è un raro talento posseduto da pochi, per affrontare le difficoltà della propria esistenza²⁹. La capacità di essere umoristici attiva il processo in cui il soggetto esprime in modo non aggressivo sentimenti e idee repressi nel suo inconscio. Quindi l'individuo riesce a comunicare all'altro le emozioni dell'inconscio con l'atto comunicativo verbale, esprimendosi con battute di spirito e generando il piacere connesso al riso, cioè usando l'umor. In questo modo riesce a camuffare la carica psichica senza che diventi aggressiva. Per Denise Lima il concetto di humor in Pirandello entra in azione attraverso il sentimento del contrario, essenziale nel processo comunicativo delle sue creature.

²⁹ FREUD, S. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Milano: Bur Rizzoli, 2010.

Tutte le finzioni dell'anima, tutte le creazioni del sentimento vedremo esser materia dell'umorismo, vedremo cioè la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento; smontarlo per veder com'è fatto; scaricarne la molla, e tutto il congegno striderne, convulso.

L'umorismo

PROPOSTE DI LETTURA COMPARATA CON GLI SCRITTORI BRASILIANI

L'obiettivo dei teorici della letteratura contemporanea è interpretare il testo narrativo e il concetto di esistenza dell'autore, utilizzando metodologie diverse. I percorsi di lettura suggeriti spaziano tra l'ermeneutica dell'esattezza e l'identificazione di elementi comuni tra scrittori diversi. La comparatistica, ovvero lo studio comparato, intraprende deliberatamente percorsi di lettura paralleli tra loro, individuando gli elementi comuni e cercando di spiegare l'origine delle somiglianze con la sensibilità dello scrittore o con la condizione storico-sociale in cui è vissuto. L'identificazione di un'opera con un'altra analizza le relazioni tra queste e lo sfondo sociale delle differenti epoche in cui sono state progettate e scritte. A volte si scoprono apparenti influenze dell'una sull'altra, ma nel campo delle ipotesi tutto è possibile, mentre nella critica letteraria l'impegno dello studioso esige esattezza e non impressioni. Comparare i generi letterari e gli stili di scrittura complica parecchio il lavoro dello studioso, soprattutto se sta analizzando due scrittori appartenenti a due contesti nazionali molto diversi; pertanto si impone la scelta di una metodologia di studio appropriata: il metodo comparativo. Sorge il dubbio se applicare un'impostazione storicistica o evoluzionistica, ma certamente non è possibile ignorare il nesso imprescindibile con il contesto politico e storico, in quanto questi due aspetti sono strettamente connessi, e nel caso per esempio di Pirandello e Machado de Assis addirittura coincidono, come scrive Sérgio Mauro. Valutare integralmente l'opera scelta per la lettura comparata con l'altra apre il campo di indagine all'aspetto estetico dei due testi ed è allora necessario indagare quali sono i punti di contatto della lingua, del linguaggio, degli stili di scrittura e quindi si assiste alla creazione di un laboratorio di analisi tra due talenti creativi come Pirandello e Machado, o come Pirandello e Fernando Pessoa. Come si può intuire, le difficoltà e la complessità di questo studio richiedono attenzione per tutti gli elementi posseduti, un grande senso di responsabilità intellettuale e la conoscenza dei movimenti letterari e della storia dei Paesi dei due autori, presi in esame.

Dopo il 1920 le proposte di studio comparato con gli scrittori brasiliani nascono come tentativi di studio per comprendere le opere pirandelliane, e quindi sono suggerimenti teorici di approfondimento della produzione nella sua complessità, per conoscere i rapporti esistenti con alcuni scrittori brasiliani come Machado de Assis, e con i drammaturghi europei, tra cui Ibsen. A questo proposito, nel 1923 l'articolaista

della “Gazeta de notícias” scrive che “il famoso autore italiano è, oggi, quello che è stato Ibsen alla sua epoca”; in Brasile è la prima interpretazione teorica di comparazione tra Pirandello il drammaturgo norvegese Henrik Ibsen¹. La nuova visione filosofica della condizione umana e le relazioni dell’individuo con la società, convincono l’articlista a proporre il confronto fra il teatro pirandelliano e il teatro sociale di Ibsen.

Ma la lettura comparata con Machado de Assis è ben più interessante e su questa voglio soffermarmi. Innanzitutto mi chiedo perché la scelta va a Machado de Assis? È significativo che lo scetticismo e l’umorismo ricorrenti nei romanzi di entrambi gli scrittori riconducano all’analisi psicologica dei personaggi. Il racconto della difficile condizione dell’uomo moderno mostra gli aspetti più complicati della natura umana e ci introduce nella dimensione fantastica e drammatica realizzata in palcoscenico, caratteristiche comuni in Pirandello e nella narrativa di Machado.

Tipi umani e poveri individui emarginati dalle loro scelte, sembrano uscire dalle opere narrative per comparire nel teatro della vita, come se fosse naturale affrontare il destino che il creatore ha affidato loro. Questa narrativa mostra il carattere di teatralità che possiamo immaginare nella vita reale, il palcoscenico idealizzato in cui ognuno di noi interpreta un ruolo con la funzione specifica da recitare.

Nell’articolo del 1926 scritto da Accioly Neto leggiamo come sia difficile distinguere il genio creativo dalla fantasia folle dell’uomo. L’opera pirandelliana ha un carattere ermetico incomprensibile, evidente in *Vestire gli ignudi*, nei *Sei personaggi*, in *Enrico IV* e in *L’uomo la Bestia e la Virtù*. Sembra naturale affermare che Pirandello è simile a Machado de Assis, come Mattia Pascal assomiglia a Brás Cubas dello scrittore brasiliano. Entrambi gli scrittori propongono l’analisi del personaggio, dimostrando che la verità è nell’anima, nella psiche dell’uomo. La realtà delle vicende narrate nasce dalla mente osservatrice dello scrittore per i protagonisti di una narrativa psicologista, di un cerebralismo che genera emozioni nel lettore².

¹ V. P., “Bambolinas”. Em *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro: XLVIII, (196), 4 set. 1923, p. 4.

² NETO, A. “O processus de Luigi Pirandello”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LI, n. 131, 4 jun. 1926, p. 2.

3.1 L'analisi storicistica di Sérgio Mauro: lo studio comparato tra Luigi Pirandello e Machado de Assis

La riflessione filologico-linguistica e teorica su Pirandello e lo scrittore brasiliano, proposta da Sérgio Mauro è una delle linee interpretative più interessanti del pirandellismo brasiliano. Nel 1989 scrive *Pirandello e Machado de Assis: um estudo comparado*, e nel 2011 presenta al XII Congresso Internazionale Abralic di Curitiba *Estudo comparado entre as narrativas de Pirandello e Machado de Assis*³. L'analisi delle relazioni tra i due scrittori segue il metodo storico-comparativo, riflettendo sugli elementi storico-culturali e sulla struttura della società nelle diverse epoche in cui sono ambientati i vari romanzi, tra cui *Il fu Mattia Pascal* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*⁴. Mauro studia contemporaneamente i due scrittori, analizzando dal punto di vista stilistico due poetiche per molti versi simili, l'umorismo pirandelliano e l'ironia machadiana, i temi della maschera sociale, della frantumazione dell'io e del conflitto sociale dell'individuo e infine il relativismo umano. Le storie delle varie tipologie umane mostrano individui emarginati dalle loro scelte. Questa narrativa è caratterizzata dalla fantasia drammatica associata alla realtà teatrale del palcoscenico sociale, sia per i personaggi pirandelliani che per quelli di Machado.

Lo studio dei due scrittori esige l'analisi delle opere alla ricerca di tecniche narrative comuni, ma la scoperta inaspettata di nuovi elementi richiede maggiori approfondimenti. Nel nostro caso la comparatistica confronta opere in due lingue diverse ma allo stesso tempo simili, perché entrambe neolatine: l'italiano e il portoghese brasiliano. Niente di meglio per uno studioso che riorganizzare il puzzle magnifico, in cui i due scrittori sembrano somigliarsi, per poi distinguersi nettamente per caratteristiche narrative, sociali e culturali diverse. Un approccio comparativo in cui Mauro riflette sulle tematiche pirandelliane dell'identità quasi schizoide e della disperata ricerca di una forma personale autentica.

Il contesto storico in cui vivono i due scrittori è chiarificatore per capire le opere e gli stili narrativi di entrambi. L'impostazione storicistica di Sérgio Mauro è marxista e, in qualche tratto, si ispira ad alcune teorie di Antonio Gramsci; egli vede in

³ MAURO, S. "Pirandello e Machado de Assis: um estudo comparado (Pirandello e Machado de Assis: uno studio comparato)". Tesi di Master. Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Umane, Università Statale di San Paolo USP, 1989. Relatore Prof. Dott. Carmelo Distanto. La dissertazione di Mestrado è conservata nella Biblioteca "Florestan Fernandes" della Facoltà di Lettere della USP (SBD-FFLCH-USP). MAURO, S. *Estudo comparado entre as narrativas de Pirandello e Machado de Assis*, XII Congresso Internacional da Abralic (Curitiba), 2011.

⁴ ASSIS, J. M. Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Rio de Janeiro: Metalibri Edition, 2005.

Pirandello l'intellettuale rinnovatore di *fin de siècle*, che avverte il senso di disillusione dopo il fallimento del movimento rivoluzionario del Risorgimento, proprio come il pessimismo di Machado de Assis nasce dal senso nostalgico dei valori del Secondo Impero, prima della proclamazione della Repubblica Brasiliana. Dopo l'unità del giovane Regno, l'Italia post risorgimentale attraversa un periodo di profondo rinnovamento, e Pirandello nasce nell'epoca in cui si consolida la questione meridionale del sud Italia, già studiata da Gramsci, con la nota definizione di "blocco agrario-industriale delle classi dominanti", che indica appunto quella fase della storia d'Italia. Mauro conosce gli aspetti socio-politici del pensiero filosofico di Gramsci, citandolo regolarmente. Il difficile sviluppo della giovane nazione appena unificata avviene tra gli squilibri sociali delle regioni meridionali arretrate rispetto al nord industrializzato, e come evidenzia Mauro, Gramsci stesso definisce il Risorgimento italiano "la rivoluzione agraria fallita".

Nasce in questa epoca, la "questione meridionale". Questo problema non fu risolto dal nuovo Stato. La situazione diventò più grave nel 1887, con la nuova tariffa doganale. Questa fase della storia del capitalismo italiano può essere considerata come la nascita di quello che Gramsci definì "blocco agrario-industriale delle classi dominanti italiane"⁵. [...] Il "Mezzogiorno" continuava a restare nella condizione di subordinazione, sempre più imprigionato nella sua arretratezza. E fu per questo che Gramsci definì giustamente il "Risorgimento", il processo di unificazione d'Italia, come "la rivoluzione agraria fallita"⁶. (MAURO, 1989, p. 2) Traduzione mia.

La costruzione delle ferrovie in tutto il territorio nazionale e il governo Crispi sono i due aspetti fallimentari che, secondo Mauro, evidenziano le difficoltà affrontate dall'Italia. La questione sociale esplode dopo gli scandali e la corruzione politica, elementi presenti nel romanzo *I vecchi e i giovani*. Le manifestazioni di protesta in varie città d'Italia, in particolare le più violente a Milano, sono alcuni tra i fatti più importanti citati da Mauro. La formazione dei Fasci nella Sicilia, emarginata dal resto d'Italia e sottoposta ai soprusi dei francesi per le tariffe, è lo sfondo sociale del romanzo pirandelliano su cui Mauro riflette. La dura repressione militare di Crispi, siciliano e garibaldino nostalgico, nasce dall'incapacità di comprendere i problemi che

⁵ La fonte della teoria gramsciana citata da Mauro è Giuliano Procacci. PROCACCI, G. *Storia degli italiani*, Bari: Laterza, 1975, p. 420.

⁶ Mauro rinvia a Sergio Romano, ROMANO, S. *Storia d'Italia dal Risorgimento ai nostri giorni*, Milano: Mondadori, 1978, p. 64.

stava vivendo la società in quell'epoca. E Pirandello, appartenente a una famiglia di origine garibaldina, vive la delusione del periodo successivo al Risorgimento, amarezza evidente nei *Vecchi e i giovani*. A tale proposito Mauro cita il brano di Carlo Salinari sui "tre fallimenti collettivi": quello del risorgimento, l'unità come liberazione e sviluppo per il sud arretrato, il socialismo che avrebbe dovuto riprendere l'eredità del Risorgimento⁷.

I vecchi e i giovani è il romanzo di due generazioni che non riescono ad affrontare il contesto storico-sociale in cui sono coinvolte: la prima sente la responsabilità di non avere impedito la corruzione politica e la seconda avverte l'incapacità di trovare una soluzione. Mauro analizza ogni personaggio del romanzo, individuando in ognuno un ruolo fondamentale nella storia e il riflesso dei concetti morali pirandelliani.

Le teorie dei critici italiani citati sono il suo strumento di studio; oltre a Carlo Salinari leggiamo alcuni brani di Arcangelo Leone De Castris a proposito del romanzo. Il fallimento degli ideali risorgimentali rappresentano il crollo della visione del mondo di vecchio tipo e l'uomo pirandelliano subisce la disintegrazione della coscienza identitaria fino alla frammentazione irreversibile del soggetto. Per Mauro il recupero e il riscatto della realtà frammentata della coscienza umana daranno origine all'umorismo e all'arte pirandelliana. Ed è certamente convinto che l'autore riflette nei protagonisti del romanzo la propria disillusione e il disincantamento di fronte al periodo post risorgimentale.

Ripercorrendo il cammino storico e teorico su Machado de Assis, Mauro analizza gli eventi storici e sociali vissuti dallo scrittore: la fine del periodo imperiale e della schiavitù e la proclamazione della Repubblica. Sappiamo che questa fase precede di quasi trenta anni il periodo post risorgimentale italiano in due Paesi che sono sostanzialmente diversi a livello sociale, culturale e storico. L'analisi di Mauro spiega anche la formazione della nuova classe media brasiliana dei banchieri, commercianti e funzionari pubblici, dopo lo sviluppo economico nel decennio 1870-1880. Sulla base di quanto asserisce Sérgio Buarque de Holanda, il capitalista e lo speculatore alternano periodi di competizione e di cooperazione⁸. Perché analizzare questa fase della storia economica del Brasile? Mauro ritiene che i personaggi della nuova classe borghese siano i protagonisti nei romanzi di Machado, nei racconti delle tradizioni, degli stili di

⁷ Attraverso il lavoro di Sérgio Mauro rinvio al saggio di Carlo Salinari. SALINARI, C. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano: Feltrinelli, 1984, p. 254.

⁸ Per il notevole lavoro storiografico segnalo l'opera di Sérgio Buarque de Holanda. HOLANDA, S. Buarque de. *História geral da civilização brasileira*, São Paulo: Difel, vol. II, 1972, p. 309.

vita e degli obiettivi della classe media. Nuove esigenze si sostituiscono agli antichi valori morali della cortesia e della generosità mentre arriva il momento di soddisfare la sete di lucrare e di diventare sempre più ricchi. Influenzata dal potere del denaro, la classe borghese aspira a diventare nobile, conquistando il titolo aristocratico concesso dall'imperatore. L'analisi della società brasiliana è necessaria per comprendere lo scenario e i personaggi di Sofia e di Cristiano Palha di Machado⁹, elementi narrativi che raccontano l'esigenza del riscatto sociale della classe borghese che conquistava il titolo nobiliare; in questo caso il salto sociale è rappresentato dall'imitazione dei modi aristocratici, delle attitudini e dei comportamenti. La fine dell'impero significa per Machado la fine dei vecchi principi morali appartenenti alla classe nobiliare, per dar vita a gruppi sociali senza scrupoli. E quindi alla proclamazione della Repubblica segue la nostalgia per i tempi migliori ormai trascorsi durante i quali l'etica del buon comportamento e la nobiltà dei modi erano i valori più importanti. Come Caterina Laurentano anche i personaggi di Machado rimpiangono i bei tempi passati in cui gli ideali e i valori morali erano importanti. Se Pirandello fa vivere il medesimo sentimento nostalgico nei *Vecchi e i giovani*, anche Machado sente di appartenere allo stesso ceto nobile, ma non vuole accettare la degradazione sociale e nemmeno il crollo dei principi morali. Anzi condanna la nuova classe sociale dei ricchi con un linguaggio sarcastico, considerandoli spregiudicati ed avari. Mauro definisce "pessimismo storico" l'approccio di Machado alle storie narrate e aggiunge che il disincanto pirandelliano non è solo il desiderio nostalgico dei tempi passati, ma è soprattutto una forma sostanziale di "pessimismo storico" che si trasforma in "pessimismo naturale".

La disillusione pirandelliana non è caratterizzata soltanto dalla nostalgia di altri tempi e quindi dalla frustrazione delle speranze che Pirandello e tutta la sua generazione avevano riposto nel Risorgimento italiano. Ma, si trasforma in un pessimismo naturale, assumendo anche caratteristiche proprie, sviluppando e approfondendo uno degli aspetti della poetica machadiana. (MAURO, 1989, p. 22) Traduzione mia.

3.2 L'umorismo pirandelliano e l'ironia di Machado

Nella fase successiva dell'analisi comparata tra i due scrittori Mauro studia la poetica pirandelliana e la machadiana, analizzando anche gli stili narrativi,

⁹ ASSIS, J. M. de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975, p. 183.

proponendo una definizione comune: l'umorismo. "La visione del mondo", espressione di eredità gramsciana, è la definizione migliore per comprendere l'arte narrativa di Pirandello

Possiamo affermare che la poetica dello scrittore rappresenta la sua visione di un mondo e il suo concetto d'arte, cioè il suo progetto artistico e le mete che egli si propone di raggiungere nel contesto del "dialogo storico". (MAURO, 1989, p. 23) Traduzione mia.

Nella complessa prospettiva di studio, Mauro studia *Poetica, critica e storia letteraria* di Walter Binni¹⁰ per chiarire il significato dell'espressione dialogo storico. L'errore più comune è realizzare un esame critico-letterario, basato solo sulle relazioni esistenti con la realtà sociale dell'epoca storica, mentre è fondamentale valutare l'importanza della realizzazione finale dell'opera d'arte, per evitare un esame freddo e asettico della narrativa, senza dimenticare l'influenza della storia, valutando anche l'elemento artistico, emozionale e sentimentale dell'autore. Pertanto l'aspetto storico-sociale del romanzo nei due scrittori trova l'esito sublime nell'opera d'arte. "La visione del mondo" si manifesta nei personaggi e viene universalizzata, cioè diventa "arte universale" eterna e indimenticabile. "Il pessimismo naturale" dello scrittore italiano si manifesta nella frammentazione dell'individuo, l'arte di Machado si rivela attraverso l'ironia accentuata dal sarcasmo nelle considerazioni sociali e storiche dell'epoca post monarchica. (*Memórias póstumas de Brás Cubas*). Il pessimismo storico e la manifestazione dell'individuo che esprime la propria interiorità sono i due aspetti della sua poetica confrontati con il relativismo di Pirandello, cioè con il duplice aspetto della natura umana. Entrambi creano tipologie umane che vivono nella società mediante il compromesso esistenziale: indossare la maschera. Secondo l'interpretazione di Mauro nella novella *O espelho* Machado immagina l'esistenza di due anime, la prima guarda oltre se stessa, l'altra dentro di sé. I temi sviluppati nel racconto breve sono la condizione dell'uomo nelle relazioni sociali e la difficile scelta tra l'essere se stesso o l'apparire diverso di fronte agli altri. Come nelle tematiche pirandelliane, Machado riflette sul condizionamento della realtà esterna nel comportamento individuale. Credo che, analizzando l'agire umano, lo scrittore brasiliano pone i personaggi di fronte a uno "specchio ideale", "luogo di confronto" con la realtà esterna, attraverso la quale devono confrontarsi con lo *status* sociale e con il prestigio derivato. "L'anima interna" rappresenta la personalità individuale che non

¹⁰ BINNI, W. *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari: Laterza, 1963, p. 63.

corrisponde all'immagine che gli altri vedono e giudicano, originando quindi un'altra "anima esterna" che convive nello stesso individuo. Jacobina, protagonista maschile della novella, è un uomo di quarantacinque anni che diventa militare dell'esercito. Durante una riunione con cinque amici spiega la teoria sulla trascendenza e sulle alterazioni che la natura umana subisce, sostenendo che in ogni uomo convivono due anime, una interiore e l'altra esteriore; la conversazione si complica a tal punto da diventare impossibile. Sembra di assistere a una commedia pirandelliana. L'alterità rinvia all'immagine dello specchio idealizzato dove la ricerca della coscienza identitaria avviene solo attraverso il riflesso della propria immagine, in cui cercare il contatto con il mondo circostante. A questo proposito Mauro aggiunge un elemento nuovo: il personaggio osserva attraverso lo specchio l'immagine sfocata di se stesso simile ad un'ombra, e la mancanza di fisicità potrebbe far pensare che assume la sembianza di "nessuno" cioè il nulla, rappresentazione attraverso la quale si propone una nuova comparazione con Pirandello. L'integrità fisica del protagonista Jacobina viene recuperata quando egli decide di indossare la divisa di militare, diventando "Uno". Per una maggiore comprensione viene citato un brano del romanzo di Machado: "Ogni giorno, a una certa ora, mi vesto da militare, mi siedo di fronte allo specchio, leggo, osservo, medito e dopo due o tre ore, mi spoglio un'altra volta"¹¹. È il senso di rivalsa vissuto da Jacobina contro il ruolo imposto dalla società, il desiderio di riscatto sociale che Mauro riconduce alla rivolta del personaggio pirandelliano contro la maschera sociale, cioè contro la funzione che gli è stata imposta e che è costretto a subire. Il riferimento al *Fu Mattia Pascal* e a *Uno, nessuno e centomila* rivela anche una differenza sostanziale, perché mentre Jacobina rifiuta questo ruolo per il male di vivere, Mattia Pascal prova un senso di piacevole libertà nel rifiutare la funzione che gli è stata imposta, e va alla ricerca di una migliore condizione esistenziale meno umiliante, la stessa che però si rivelerà una falsa illusione¹².

Citando Walter Binni Mauro avverte che è errato analizzare la poetica dello scrittore basandosi solo sul contesto storico e sociale, perché l'opera narrativa è un fatto artistico. Ma la complessità di questo studio comparato lo fa riflettere sulle questioni sociali e sugli eventi dei due Paesi, in due epoche storiche diverse, evidenziando alcuni elementi comuni. Il fatto più rilevante riguarda le influenze esterne che entrambi hanno assorbito e che ritroviamo nella loro "visione del mondo", nel senso gramsciano del termine. Quando tutto si trasforma in "arte universale" della

¹¹ ASSIS, J. M. de. "O espelho". Em *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. II, 1994.

¹² Mauro rinvia ad Arcangelo Leone de Castris per l'espressione "l'ultima illusione della persona romantica". LEONE de CASTRIS, A. *Storia di Pirandello*. Bari: Laterza, 1989, p. 223.

narrativa, lo scrittore diventa eterno, le sue parole restano scritte per l'eternità, direi che questo ricorda la fama che Petrarca ha cercato per tutta la vita. Per Mauro il tema predominante è il contrasto tra vita e forma, l'uomo cerca inutilmente di cambiare il corso della vita, ricorrendo a forme di vario tipo come le illusioni e la finzione.

L'autore guarda da lontano quello che accade ai personaggi, raggiungendo una fase di equilibrio in cui il comico non lascia intravedere la drammaticità della situazione, caratteristica presente in quasi tutte le opere di Machado. Si può parlare di arte in Pirandello e in Machado de Assis. Le tematiche pirandelliane del tragico, del comico e del grottesco consentono all'opera narrativa di superare il livello del semplice romanzo e di diventare opera d'arte eternizzata. Tuttavia il narratore assiste agli eventi, provando compassione per il destino delle loro vite. Pirandello vive le vicende delle sue creature con un sentimento di "pietà" per la condizione di disperata solitudine, che l'individuo si illude di superare, credendo di potersi trasformare in un altro. Per Mauro queste sono "le forme" false e illusorie contrapposte alla "vita". L'esito di questo processo è drammatico: l'uomo si scopre frammentato in numerosi "io", senza riuscire a fermare in qualche modo il processo irreversibile della scissione, che è un'autentica "auto-distruzione" (MAURO, 1989, p. 38).

L'umorismo pirandelliano scopre l'aspetto tragico dell'esistenza. Si tratta di una interpretazione teorico-critica che Mauro sviluppa, partendo dall'analisi psicologica, per dimostrare che lo stile narrativo dello scrittore siciliano è una tecnica dell'arte narrativa. Egli pensa che i personaggi dei testi teatrali si distaccano dall'autore seguendo le proprie aspirazioni e rifiutando le sue decisioni. Questa rara forma d'arte caratterizza anche Machado, e Mauro cita Raymundo Faoro a proposito dell'importanza dell'arte nei suoi romanzi:

l'autore dirà che non ha potuto alterare la realtà dei fatti; ma questa risposta appartiene al poeta o all'artista? Se la missione del romanziere fosse copiare i fatti così come essi accadono nella vita, l'arte sarebbe inutile, la memoria sostituirebbe l'immaginazione¹³.

Ogni evento della vita cela l'aspetto egoista dell'essere umano che Machado scopre attraverso l'analisi psicologica del soggetto. Per lo scrittore il romanzo è arte narrativa e spiega che raccontare solo le vicende creerebbe un racconto cronachistico di ripetizione dei fatti. Per un critico letterario come Mauro è facile passare dalle teorie

¹³ Raymundo Faoro è il noto studioso di Machado de Assis che ha analizzato i romanzi nel contesto storico del periodo imperiale brasiliano. FAORO, R. *A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Nacional, 1976, p. 491.

di Machado al concetto dell'arte creativa di Pirandello, perché vero è che la capacità creativa dello scrittore rende eterna l'opera narrativa e teatrale. Già Leone de Castris ha approfondito il tema della pietà pirandelliana per il personaggio e la capacità di rendere eterno ogni aspetto (CASTRIS, 1989, pp.112-113). L'arte non esaurisce mai la fama dell'opera e dell'autore e lo spazio temporale eterno in cui il romanzo o il testo teatrale vivono è il risultato della creazione artistica dello scrittore. Il personaggio vive in una dimensione altra rispetto al racconto, essendo la "creatura" nata dalla fantasia dell'autore. Quello che differenzia Machado da Pirandello va individuato soprattutto nei *Sei personaggi*. Mauro pensa che il concetto d'arte pirandelliano superi per maturità intellettuale l'aspetto cronachistico della narrativa di Machado, anche se lo scrittore carioca vuole contrapporsi alla tradizionale scuola letteraria del realismo a lui contemporanea.

Mattia Pascal lascia una vita per prenderne un'altra, ma il tentativo di tornare alla vecchia condizione esistenziale rappresenta la ricerca di una condizione meno alienante. La scelta di cambiare identità causa l'emarginazione del protagonista, stesso tema di *Quando si è capito il giuoco* in cui il personaggio viene escluso dall'ambiente circostante¹⁴.

Secondo Mauro *L'Umore* è un gioco narrativo che non deve essere considerato una scelta ideologica o etica¹⁵. Invece le espressioni ironiche dello scrittore brasiliano sono al limite del sarcasmo contro determinate situazioni esistenziali, in cui l'autore assume responsabilmente precise posizioni etiche, considerando la vita una grande assurdità. La definizione di "ironia" e "humour" nascono dallo scetticismo di Machado verso un possibile sentimento di bontà che l'uomo non conosce affatto. Pertanto il personaggio vive il malessere esistenziale, distaccandosi dalla realtà e maturando un accentuato pessimismo storico. Di conseguenza nello scrittore brasiliano non esiste alcun sentimento di pietà verso il personaggio.

3.3 L'analisi comparata dei due romanzi

Mauro studia *Le memorie postume di Brás Cubas* e *Il fu Mattia Pascal*, individuando gli elementi comuni nei due romanzi e nei protagonisti. Brás Cubas è un trapassato realmente defunto che scrive dal mondo dall'aldilà, mentre Mattia Pascal si

¹⁴ Mauro cita Renato Barilli. BARILLI, R. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mursia, 1972, p. 192.

¹⁵ Pirandello scrive ne *L'Umore*: "l'umorismo non ha affatto bisogno di un fondo etico".

finge morto, scegliendo consapevolmente il decesso, e quindi i due racconti seguono due percorsi narrativi diversi. Nel prologo del romanzo machadiano il protagonista si presenta al lettore, iniziando a raccontare la sua storia ed esponendo gli elementi base dello stile narrativo e della poetica dell'autore. Machado e Pirandello vogliono conquistare l'interesse del lettore e, ambiziosi, vogliono la fama eterna. Tuttavia secondo Mauro, per Machado, la fama non è avere tanti lettori

Il narratore machadiano, mantenendosi in un equilibrio superiore attraverso l'ironia, restando distante può beffarsi della sorte che toccherà alle sue *Memorie*, ritenendosi soddisfatto anche se il suo libro ha soltanto cinque lettori". (MAURO, 1989, p. 44). Traduzione mia

Lo scetticismo e l'ironia di Machado sono riconducibili al pessimismo pirandelliano, ma lo scrittore brasiliano si mostra distaccato rispetto agli eventi e quindi io credo che la sua ironia non possa essere comparata con l'umorismo pirandelliano. Se per Pirandello il romanzo è considerato un insegnamento morale, Machado resta distaccato rispetto alle vicende della trama, esprimendo talvolta un'ironia pungente, che Mauro contrappone all'umorismo dello scrittore italiano. Infatti la voce narrante nascosta dietro Mattia Pascal rivela l'aspetto tragico della professione del bibliotecario. Entrambi raccontano il paradosso della condizione umana, infatti i personaggi compiono scelte insensate, annullando se stessi. I protagonisti dei due romanzi vivono oltre la vita attraverso due modalità diverse: Mattia sceglie la finzione della morte e Brás Cubas diventa un narratore "zombi", parafrasando l'espressione di Mauro. Dall'analisi dei romanzi emergono differenze sostanziali tra i personaggi rendendo più interessante lo studio comparato. Per Mauro il personaggio pirandelliano è l'"anti-eroe" che compie la scelta irresponsabile di fingersi morto, rifiutando il ruolo imposto dalla società. Tuttavia il Mattia inetto e incapace è l'espedito narrativo necessario per creare l'aspetto grottesco del dramma vissuto, caratteristiche inesistenti in Brás Cubas. Il passaggio da una vita all'altra per il bibliotecario Mattia è un modo per superare la frustrazione dell'esistenza. La teoria già nota nel saggio di Leone de Castris permette a Mauro di fissare due punti centrali nello studio comparato: la ricerca di una nuova forma di esistenza per Mattia Pascal e il pessimismo di ispirazione leopardiana per Machado de Assis (CASTRIS, 1989, pp. 223-224). È chiaro che il ricorso alla maschera diventa un elemento necessario per due poveri uomini, vittime della società oppressiva. Il tema della morte mostra il

pessimismo di Brás Cubas e l'assurda scelta esistenziale di Mattia Pascal. A questo proposito Mauro chiarisce che il pessimismo di *Memórias Póstumas* è di ispirazione leopardiana¹⁶ (MAURO, 1989, pp. 63-64); i due personaggi vivono in lotta titanica contro la sorte matrigna, ma Brás Cubas medita vendetta contro il male di vivere, mentre "l'anti-eroe pirandelliano" resta passivamente un inetto. Anche se differenze sostanziali allontanano i due scrittori, per entrambi l'identità individuale va irrimediabilmente perdendosi, e il processo di incomunicabilità con gli altri individui è irreversibile.

Abbiamo già detto che mentre il narratore machadiano si mantiene distaccato dai fatti narrati e nella posizione di equilibrio superiore, il narratore pirandelliano è quasi sempre direttamente coinvolto nell'accadimento che all'inizio è grottesco, e che dopo si rivela tragico. I ricorsi stilistici dei due scrittori per la costruzione di questi due modi di narrare saranno oggetto di nostro interesse, e anche la maniera in cui tali ricorsi riflettono le prospettive e le due visioni del mondo.

Conosciamo l'ironia machadiana, e innanzitutto va detto che l'ironia dello scrittore carioca è il ricorso stilistico utilizzato per trattare temi importanti con leggerezza e brevità. E c'è di più: uno dei motivi per il quale il pessimismo di Machado, con il suo trattamento leopardiano della natura, non corre mai il pericolo di cadere nello scientificismo è la "carnevalizzazione" dei fatti e delle cose che incontriamo nella sua narrativa più matura. È così in Machado pessimismo e "humour" si fondono, differenziandosi, come abbiamo visto, dall'umorismo di Pirandello¹⁷. (MAURO, 1989, p. 70) Traduzione mia.

Il successivo passo metodologico di Sérgio Mauro esamina gli stili di scrittura e, sebbene non sia possibile esporre tutte le differenze, egli chiarisce le peculiarità dei due modelli narrativi. Il ricorso continuo di Machado alla parodia, ai concetti filosofici e il riferimento puntuale del contesto storico sono connessi all'ironia, elemento centrale della poetica di *Memórias Póstumas*. Pirandello invece sviluppa un linguaggio spontaneo secondo lo schema mentale dialettale, creando uno stile semplice ma ricco

¹⁶ Si potrebbe qui aprire il confronto con la lettura comparata di Marília Matos che propone lo studio comparato tra Machado de Assis e Giacomo Leopardi (*Il Dialogo della Natura e di un Islandese*). Rinvio al suo bel saggio. MATOS, M. "O conceito de natureza-inimiga em Machado de Assis e Leopardi", (5), 1998. *Contexto: Revista do Departamento de Línguas e Letras e do Mestrado em Letras: Literatura Brasileira (UFES)*. <<http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/viewFile/6932/5108>>. Ultima consultazione: 30 settembre 2015.

¹⁷ L'analisi comparata di Mauro tra gli stili narrativi dei due scrittori.

di dialoghi rapidi, costruiti su domande e risposte a volte costituite da una sola parola. Ciò nonostante stile e il linguaggio diversi rappresentano la stessa brevità delle battute di Machado e dei dialoghi brevi di Pirandello, costituiti da scambi di battute e da monosillabi. (MAURO, 1989, p. 74). Il discorso indiretto libero è un elemento comune ed è caratterizzato dalla tecnica narrativa ricca di aggettivi, onomatopее e ripetizioni; Mauro definisce “lingua parlata” lo stile di Pirandello, comparabile con il linguaggio dei personaggi di Machado. La teatralità e la realtà della vita dei due romanzieri è vissuta in due contesti storico-sociali diversi, ma nella stessa complicata condizione esistenziale dell’uomo di fine secolo.

Alla fine del suo studio comparato Mauro analizza il concetto di relativismo esistente nella poetica dei due scrittori. Il ricorso all’espedito narrativo della maschera caratterizza i romanzi *Isaía Garcia* e *Lo specchio*, ma si sviluppa ulteriormente in Pirandello nella rivolta del personaggio contro le convenzioni sociali che lo costringono ad assumere un falso volto, e che rappresentano il relativismo e la pietà. Pertanto secondo Mauro, anche se questi scrittori si distinguono narrando due contesti storici diversi, essi raggiungono una dimensione di “universalità”. I due si rivelano conservatori rivoluzionari contro i ricchi borghesi che accumulano denaro e ricchezza in modo immorale, tanto che il conservatorismo svelerebbe i falsi miti sociali. Pirandello si schiera contro le idee socialiste che avevano promesso di risolvere i problemi e vuole smascherare questa falsità, mentre Machado contesta i falsi miti con ironia e scetticismo. Tuttavia il loro conservatorismo sociale e politico, nell’analisi marxista delle disuguaglianze sociali, diventa una forma di grande arte narrativa nei romanzi.

3.4 Pirandello tra Machado de Assis e Fernando Pessoa

Lo studio comparato di Delia Cambeiro analizza i romanzi di Pirandello e Machado in modo diverso da Mauro¹⁸. Il baricentro della sua osservazione si sposta dall’umorismo pirandelliano al tema comune della morte vissuta dai protagonisti dei romanzi. Parafrasando alcune espressioni, Cambeiro sostiene che Mattia Pascal e Brás

¹⁸ CAMBEIRO D. “O diálogo sui generis entre um defunto autor e um morto vivo. Uma leitura de Memórias Póstumas de Brás Cubas e O falecido Mattia Pascal (Il dialogo sui generis tra un autore defunto e un morto vivo. Una lettura delle Memorie postume di Brás Cubas e il Fu Mattia Pascal)”. Tesi di Dottorato in “Studio del Linguaggio”, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2015. Versione elettronica: Professoressa alla UERJ, è una studiosa di Letteratura Compare e Teoria della Letteratura, in particolare italiana, di studi medievali, di critica e storiografia letteraria.

Cubas vivono esperienze simili, anche se il personaggio di Machado de Assis è un “l'autore defunto”, mentre il Mattia pirandelliano è “un vivo morto”; l'obiettivo è evidenziare nei due scrittori il comune desiderio di annullare l'aurea di mistero che avvolge il mondo dell'Oltretomba.

La studiosa riflette sulla polifonia tematica e sull'intertestualità tra i romanzi che sono la materia creativa della fabbrica narrativa. Le due opere evidenziano l'uso simultaneo di molteplici voci e le relazioni intertestuali tra i romanzi potrebbero essere studiati secondo il metodo di Michael Bachtin, il primo critico letterario che ha creato l'analisi tematica e linguistica, basata sulla teoria della polifonia dei personaggi. Il confine tra la vita e la morte è la caratteristica ricorrente, attraverso la quale Mattia Pascal e Brás Cubas partecipano allo svolgimento narrativo in modo apparentemente confuso, ma bene rappresentati attraverso la tecnica della finzione narrativa. I personaggi nati dalla fantasia creatrice degli scrittori, passano dalla vita alla morte, come se volessero approfondire la conoscenza limitata del loro mondo ristretto. Con l'ironia essi sfidano i limiti imposti dalla natura, cercando di superare i condizionamenti, e seguono la prospettiva filosofica dell'esistenza di Schopenhauer, finendo in una teatralità macabra. Cambeiro spiega che i personaggi vivono sfidando i confini delle possibilità concesse all'uomo, aggiungendo un ulteriore riferimento concettuale all'interpretazione di Sérgio Mauro.

Mentre la lettura di Paula Poma, invece, è un tentativo ben dimostrato di esplorare un altro campo di analisi comparata tra Pirandello e Fernando Pessoa¹⁹, riflettendo sulle tematiche comuni e sulla frantumazione dell'individuo²⁰. Studia due aspetti del dramma vissuto dai personaggi, individuabili nel riso e nel dolore; le esperienze vissute nei romanzi ricordano alla studiosa il genere letterario indicato da Hegel a proposito della parte più nobile ed elevata della poesia e dell'arte, per contenuto e per forma; l'idea che entrambi gli autori vivono in “un mondo senza Dio” chiarisce l'origine del loro dramma²¹(POMA, 2010, p.12). È possibile che i due percorsi di riflessione esistenziale siano comuni nei due: la prospettiva tragica di Pessoa osserva la realtà del mondo nelle confessioni rivelate nei versi poetici, mentre l'umorismo pirandelliano cerca di superare la precarietà umana fino alle note

¹⁹ Cfr.: SILVEIRA, F. M. Pirandello – “Sou aquele por quem me tomam”. Em GUINSBURG, J. *Pirandello do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 35-39.

²⁰ POMA, P. “Pessoa e Pirandello: confluência de dramas (Pessoa e Pirandello: convergença tematica del dramma)”. Em *Revista de Letra*”, vol. 50, São Paulo: (1), Universidade Estadual Paulista, janeiro-junho 2010, pp. 11-23. Paola Poma è professoressa di letteratura portoghese alla USP, studiosa di Fernando Pessoa e Pirandello, di critica letteraria.

²¹ “Estão submersos naquilo que se convencionou chamar mundo sem Deus”.

conseguenze drammatiche. Entrambi raccontano la realtà del mondo, e dal punto di vista stilistico si può dire che rovesciano i tradizionali principi letterari e poetici. Certo, senza la pretesa di essere esaustiva, condivido con Paula Poma che Pessoa ha inventato un nuovo genere, rovesciando la lirica tradizionale e che Pirandello ha creato per primo il dramma psicologico della frantumazione del personaggio. Eppure la prima difficoltà è comprendere il confronto tra il drammaturgo italiano e il poeta portoghese che sembrano tanto diversi, tuttavia è importante immergerci nella varietà degli studi comparativi, continuando la lettura del saggio. Senza dubbio, Poma ci spiega che il “Teatro nel teatro” nella nota trilogia dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930), mostrano in qualche modo il concetto del “dramma statico” di Pessoa che lo scrittore portoghese chiarisce in questo brano

Chiamo teatro statico quello in cui la trama drammatica non costituisce azione.. dove non esiste conflitto senza trama perfetta. Si direbbe che questo non è teatro. Credo invece che lo sia perché penso che il teatro tende al teatro meramente lirico e che la trama del teatro è, non un'azione senza progresso e conseguenza dell'azione – ma più in generale ampiamente, la rivelazione dell'anima attraverso le parole cambiate e la creazione delle situazioni... Può esistere rivelazione dell'anima senza azione, e può esistere creazione delle situazioni di inerzia, momenti dell'anima senza finestre o porte sulla realtà²²
POMA, 2010, p. 14). Traduzione mia.

Il punto di contatto tra i due scrittori è qui chiarito, infatti Paola Poma ritiene che il meccanismo di creazione artistica dei due autori abbia dato voce a nuovi drammi, rifiutando i vecchi generi letterari tradizionali e creando “voci che ancora gridano, ora in tono tragico ironico, il dramma del mondo” mediante una drammaticità esistenziale liricizzata.

²² F. Pessoa, *Obras em prosa*, BERARDINELLI, C., (a cura di) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 283.

LINEE DI INTERPRETAZIONE CRITICA E PROPOSTE DI STUDIO

Con la pubblicazione di alcuni saggi la riflessione su Pirandello si estende e si approfondisce. Gli argomenti accennati negli articoli tra il 1920 e 1930 vengono sviluppati da esponenti di alto livello della cultura, che operavano in periodi diversi, quali Cláudio de Sousa, Antônio Alcântara Machado e Alfredo Bosi. Non vi è più niente di casuale nella scelta delle questioni teoriche, in realtà penso che questi intellettuali hanno dato un contributo significativo alla critica pirandelliana, proponendo deliberatamente alcuni temi appena accennati in passato e altri invece mai considerati. Scegliere studiosi di orientamento ed età diversa, esponenti di generazioni differenti, è l'incentivo per analizzare e approfondire quanto hanno scritto e confrontarli allo scopo di avere una mappa degli studi pirandelliani dal 1946 fino al 1964.

Ripercorrendo le pagine di questi saggi sono emersi importanti percorsi teorici sul pirandellismo che approfondisce alcune linee di lettura, individuando talvolta caratteristiche derivate dai movimenti europei come il simbolismo, oppure esigenze espressive connesse ai momenti problematici della vita dello scrittore.

Se esistono relazioni tra l'analisi dei romanzi e delle opere teatrali, è importante ricostruire lo sviluppo dell'esegesi teorico-critica. "Teatro no teatro" è un'interpretazione di alcuni brasiliani che hanno approfondito il nesso tra il testo e la resa scenica a teatro. L'espressione è stata creata da Pirandello stesso a proposito della trilogia "Teatro nel teatro": i *Sei personaggi*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Ciascuno a suo modo*.

Credo però che stabilire categorie interpretative in cui inserire uno o più studiosi sia un metodo discutibile, perciò l'idea migliore è proporli nelle loro diversità, anche se le loro interpretazioni potrebbero sovrapporsi l'una sull'altra, oppure coincidere in più punti, ma il senso di questa mia ricerca è proprio quello di raggiungere risultati chiari nella comprensione di un pirandellismo multiforme e variegato.

4.1 La filosofia e il simbolismo di Cláudio de Sousa

Cláudio de Sousa interpreta buona parte del teatro sotto il profilo filosofico e Pirandello è il filosofo del teatro d'azione in cui si svolgono i drammi. Le tragedie reali della vita sono simboleggiate dai personaggi, e l'autore vive nei testi teatrali il riflesso delle proprie esperienze personali. Il destino è inevitabile e sconosciuto, eppure egli sembra intuire lo sviluppo futuro così come "i ciechi tastano lo spazio impenetrabile"¹. Qualche volta ipotizza, altre volte propone conclusioni certe, ma proprio attraverso il mondo rappresentato in scena, misto tra dubbi e certezze riusciamo a comprendere l'essenza della vita e a dare una spiegazione a quello che accade nella nostra esistenza. Filosofia o intuito razziocinante? De Sousa precisa che l'aspetto filosofico meditativo dello scrittore e le sue stesse opere costituiscono un grande corpus di generi diversi in cui

egli vive tutta l'umanità come i ciechi, tastando lo spazio impenetrabile delle cause primarie, appoggiandosi ora alle ipotesi, ora alle conclusioni che sembrano fondate, attraverso le quali apprendiamo gli insegnamenti della vita e dei fenomeni universali dell'educazione e delle esperienze. (SOUSA, 1946, pp. 8-9)
Traduzione mia.

La vita insegna che è impossibile cambiare lo svolgimento degli eventi e che le esperienze vissute conducono alla disillusione. Da alcuni testi emerge che esiste nell'uomo un impulso all'animalità. In altri la ragione lascia spazio al dubbio e viceversa come in un gioco inevitabile di passaggi. Il senso del dubbio è un elemento fondamentale nella tecnica drammaturgica, come ne *Il Piacere dell'onestà*, il dramma termina con alcuni eventi casuali che mostrano quanto il concetto di onestà sia dubbioso

la conclusione del testo teatrale è che l'onestà non passa da un complesso di circostanze, favorevoli o contrarie. Perché si lodano gli onesti per la loro virtù? Perché non conoscono le forze occulte che li obbligano a essere onesti. (SOUSA, 1946, p. 20) Traduzione mia.

¹ SOUSA, C. *Pirandello e o seu teatro*. Rio de Janeiro: P.E.N. Clube do Brasil, 1946, p. 8. Cláudio de Sousa (1876-1954 Rio de Janeiro) è stato membro e presidente dell'Academia Brasileira de Letras, fondatore del "Pen Club do Brasil" e della "Academia Paulista de Letras". Fu medico e critico teatrale appassionato per il teatro, scrisse alcune commedie.

L'ironia nella conversazione tra i personaggi è ricorrente nelle opere e ognuno esprime la propria filosofia esistenziale; pertanto nei *Sei personaggi* la filosofia è nascente e la ragione svela verità nascoste. Il concetto di ragione non va confrontato con quello del cartesianismo o delle monadi di Leibnitz e nemmeno con Kant, come pure non è esatto parlare di psicologismo nelle opere pirandelliane. Anche se il sensualismo, il razionalismo e il misticismo lo hanno influenzato, la creatività pirandelliana è ben altra cosa. In questo modo De Sousa descrive l'immagine metaforica della poetica irradiata da raggi splendidi, nati dall'intelligenza dello scrittore come "le spume cangianti del sole della sua intelligenza". Per il critico teatrale non siamo dinanzi al creatore della "comicità licenziosa" di Plauto o di Molière, e non possiamo nemmeno considerarlo un moralista come Paul Hervieu, noto per la visione dolorosa dell'esistenza umana senza soluzione e priva di sentimenti di pietà. In effetti Pirandello mostra gli aspetti drammatici della vita, dimostrando però compassione con il suo sorriso indulgente e consolatore. Ed è questo l'ultimo aspetto della poetica considerato originale. Si rovescia la mentalità borghese che loda la virtù e si condanna il vizio, insegnando che i cattivi vanno all'inferno e i buoni in cielo; la logica razionale chiarisce i fatti reali e di conseguenza la tradizionale nozione del bene e del male non esiste più. Insomma secondo De Sousa vi è qui la creazione di una nuova visione del mondo. Con i *Sei Personaggi* la tecnica di drammaturgia supera i canoni tradizionali; nelle celebri frasi del direttore di scena vi è la conferma di quanto asserisce De Sousa:

In nome di Dio, me la finisca lei "almeno" con codesta filosofia e vediamo di concludere "almeno" questa commedia che loro stessi mi hanno portato qua! - Lei ragiona troppo, ragiona troppo, caro signore! [...] Mi s'è presentato qua come un – diciamo così – "personaggio" creato da un autore che non volle poi cavare dai casi suoi un dramma, e vero?²

De Sousa analizza il complesso rapporto con il pubblico durante la recitazione in scena. La tradizionale scuola teatrale non appartiene al suo stile, e Pirandello usa invece una prosa filosofica espressa attraverso i colloqui; tuttavia l'esigenza di comunicazione non ha un fine pedagogico, e non vuole insegnare precetti morali, ma mette in gioco sentimenti e passioni, usando anche la razionalità, come se volesse comunicare qualcosa di sé, facendo pensare all'impostazione intimista dello stile di scrittura. A volte la caratterizzazione drammatica dell'opera arriva a esiti inaspettati

² PIRANDELLO, L. *Sei personaggi in cerca d'autore*, (ed. 1921), Torino: Einaudi, 1993, p. 147.

con curiosi sillogismi, come nel testo teatrale *L'innesto*, (*O enxerto*). A De Sousa sembra che in questo complicato contesto, l'autore sia "un prestigiatore di idee" che non prevede il futuro. A proposito dell'accusa di immoralità riferita a *Come prima, meglio di prima*, egli smentisce il giudizio negativo, sostenendo che la storia è immersa invece nella dimensione metafisica tra l'astrattismo e la sfera simbolica. (SOUSA, 1946, p. 42).

Simbolismo e filosofia sono i tratti più rilevanti per De Sousa e l'*Enrico IV*, studiato per l'aspetto filosofico, raggiunge il paradosso attraverso i dialoghi. Un testo divertente che rischia di stancare lo spettatore, e normalmente il pubblico attende una commedia per divertirsi o per commuoversi. Ogni spettatore vuole assistere a una rappresentazione che segua il proprio temperamento, così il soggetto malinconico desidera commuoversi, e il polemista chiede di vedere un teatro impegnato.

De Sousa analizza l'evoluzione equilibrata del testo a teatro, riflettendo sulla logica razionale e sull'assenza di farsa immorale. Il critico precisa che non si tratta di opera teatrale monumentale da paragonare a Shakespeare, in quanto l'equilibrio razionale diventa ironia. Ragione e il sentimento di compassione, espressi attraverso i personaggi, mostrano come l'autore passi dal realismo alla simbologia e dalla commozione patetica, dalla sorpresa improvvisa alla semplice osservazione ed infine all'esame psicologico dell'individuo. Pertanto per lui questo teatro tende al verbalismo, provocando il dubbio. (SOUSA, 1946, p. 56).

4.2 Ruggero Jacobbi

Ruggero Jacobbi³ ripercorre i momenti più importanti della presenza di Pirandello in Brasile. Il critico italo-brasiliano, autore del saggio *Il teatro di Pirandello in Brasile* scrive un'introduzione di carattere narrativo, proponendo un flashback immaginario, per raccontare l'esperienza dei primi anni Venti.

Ho dinanzi a me la fotografia in cui Luigi Pirandello è seduto, con
Marta Abba, nel bel mezzo della numerosissima compagnia
capeggiata – ma capeggiata è poco, si dovrebbe dire tiranneggiata –

³ Ruggero Jacobbi è drammaturgo, regista e critico teatrale, vive per molti anni in Brasile, studia le prime fasi di diffusione delle opere teatrali pirandelliane nel paese sudamericano. JACOBBI, R. "Il teatro di Pirandello in Brasile". In AA.VV. *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani*, Firenze: Le Monnier, 1967, pp. 215-222. Il saggio è stato presentato al Congresso Internazionale di studi pirandelliani, e la pubblicazione negli Atti del Congresso è datata nell'anno 1967.

dall'attore Jaime Costa. Colletti duri, solenni panciotti e solennissime cravatte. Le signore hanno in testa le *cloches* nate per analogia dagli elmetti della prima guerra mondiale. Pirandello è al centro, con la cravatta a farfalla, lo sguardo un po' annoiato, le due mani unite sulle ginocchia. A un estremo della breve fila di sedie, c'è Jaime Costa, truccato con due occhiaie da far paura, un ciuffo nero alla Angelo Musco e un paio di baffoni come quelli che in Brasile usano soltanto i droghieri portoghesi. È la truccatura di Lamberto Laudisi in *Così è (se vi pare)*. All'altro estremo c'è una signora Frola, grassa e sciamannata, coi capelli in disordine come le streghe da basso fondo dei drammi di Sudermann o del repertorio di Sainati. Correva l'anno 1927, e la compagnia Pirandello veniva da un lungo giro per l'Argentina e per l'Uruguay. (JACOBBI, 1967, pp. 214-215).

Alcuni personaggi sembrano appena usciti dalla penna dello scrittore, conferendo l'immagine fantastica al saggio di Jacobbi. Tuttavia il lavoro offre vari spunti per ripercorrere le prime fasi della diffusione della produzione teatrale pirandelliana. Egli racconta il viaggio della Compagnia⁴ in Sud America e in Brasile, per studiare la diffusione delle opere in territorio straniero. Nei teatri dell'epoca era frequente scegliere un alto numero di spettacoli, in base a una richiesta specifica, infatti il contratto prevedeva uno spettacolo nuovo ogni giorno; per Jacobbi la grande quantità di testi da rappresentare sulla scena rivela un lavoro "terrificante" per la complessità. Nel 1927, le prime rappresentazioni vengono eseguite a Montevideo in Uruguay, seguono poi le altre presso il Teatro Municipal di San Paolo e a Rio de Janeiro. Ma la testimonianza più interessante riguarda la reazione del pubblico

I suggeritori impazzivano nelle buche. La compagnia Pirandello non poteva sfuggire alla regola; e così finì per mettere in scena quasi *l'opera omnia* del drammaturgo a quella data. Con scarsi risultati finanziari, ch'io sappia; ma destando un'enorme curiosità nei giornalisti, negli studenti, negli intellettuali, e nei caricaturisti, che moltiplicarono le barbette di Pirandello e i nasi di Marta Abba sulle pagine di tutti i giornali. (JACOBBI, 1967, pp. 214-215).

⁴ La Compagnia viene creata in omaggio all'attrice Marta Abba, la stessa che insieme a Lamberto Picasso rappresentò la trilogia degli ultimi anni di vita di Pirandello: *La nuova colonia*, *Lazzaro*, *I giganti della montagna* in moltissimi teatri italiani e sudamericani. La formazione del gruppo teatrale inaugura una prima fase sperimentale del teatro brasiliano, ed è conosciuto con il nome *Il Teatro dei miti*.

Si tratta dell'effetto sorpresa che il drammaturgo italiano suscita nel pubblico paulista e carioca sin dalle prime rappresentazioni⁵. Gli intellettuali invece hanno caratteristiche molteplici e vogliono conoscere “il mondo nuovo di un paese diverso” e riproporlo, facendolo rivivere nel panorama brasiliano, inquieto per i fatti politici della Repubblica, ormai in fase irrimediabilmente discendente, e sotto l'effetto del fermento culturale per la diffusione del futurismo di Marinetti e del cubismo di Pablo Picasso. L'interesse per il teatro invece subisce il controllo delle regole della grande industria, perché, come scrive Jacobbi, è “sottomesso alle leggi di mercato, e a certi meccanismi di domanda e di offerta” (JACOBBI, 1967, p. 215). Tuttavia le novità provenienti dall'Europa non possono essere ignorate; infatti già le prime opere pirandelliane vengono pubblicate in Brasile, come sappiamo, da Paulo Gonçalves. La compagnia di Jaime Costa porta in scena l'opera a San Paolo, affidandone la regia ad Attila de Morais. Probabilmente si tratta di un teatro allo stato nascente, senza un direttore, e affidato all'organizzazione dell'“ensaíador”. In questi anni l'intensa attività dei teatri spesso ignora l'aspetto artistico e letterario, tagliando alcune parti del testo o cambiando alcuni soggetti. Jaime Costa è uno dei primi divulgatori di Pirandello. Nel 1925, *Così è (se vi pare)* viene portata in scena per la prima volta a San Paolo e in altre città, tra cui Rio de Janeiro al Teatro Rialto, dove il testo viene rappresentato integralmente senza modifiche. Nasce così l'idea di riprodurre le commedie in lingua originale.

Nel 1927 nasce il nuovo gruppo teatrale brasiliano, “Teatro de Brinquedo”⁶, affidato ad Alvaro ed Eugênia Moreyra, lo stesso Alvaro traduce il *Piacere dell'onestà*, con il nuovo titolo portoghese *A volúpia da honra*. Jacobbi lo definisce “un timido tentativo di teatro moderno”, mentre invece va considerato come il primo esempio di creazione di una forma di arte scenica teatrale nella storia del teatro brasiliano. Dunque in questo contesto la diffusione delle prime opere drammaturgiche e delle commedie pirandelliane, la messa in scena degli spettacoli e la ricezione nell'opinione pubblica sono contemporanei alla nascente sperimentazione del teatro brasiliano, che era un genere ancora completamente da esplorare ed inventare, sullo sfondo di un ambiente culturale di avanguardia, il modernismo, di cui Oswald de Andrade era il promotore principale più entusiasta e anche l'osservatore critico più severo, attento ai dettagli più nascosti.

⁵ Sarebbe interessante riprodurre i fumetti che furono pubblicati nei giornali dell'epoca, ovviamente aggiunti alle recensioni del periodo.

⁶ L'espressione deriva dalla forma semplice degli allestimenti delle scene, somiglianti alle scatole dei giocattoli, costruite secondo una graziosa estetica. Sappiamo che il genere teatrale esisteva già nel 1927.

4.3 L'analisi dell'intellettuale modernista Antônio Alcântara Machado

L'imitazione dei modelli importati dall'Europa si inseriva nel contesto culturale in via di formazione, che stava vivendo il suo stato nascente primordiale. Queste correnti d'avanguardia, diffuse nel periodo precedente alla prima guerra mondiale, si radicalizzavano inserendosi nel vuoto creato dall'assenza di un vero teatro nazionale, e sostituendosi sia alla tradizione ottocentesca della cultura coloniale, che al realismo e al simbolismo del primo Novecento. Si crea uno stato di insoddisfazione e disappunto per l'assenza di un teatro brasiliano nazionale. In un tale contesto la ricezione di Pirandello è controversa, a volte l'interpretazione simboleggia l'avanguardia teatrale futurista nel pieno sviluppo del modernismo brasiliano, in altri casi la fruizione delle opere tende a inserirsi nello spazio vuoto della cultura brasiliana: il teatro nazionale ancora inesistente.

A questo proposito Cecilia De Lara⁷ pubblica nel 1987 uno studio sulla nascita e sviluppo del teatro brasiliano nei primi anni del XX secolo: *Da Pirandello a Piolim*, analizzando l'evoluzione del teatro brasiliano durante il Modernismo attraverso l'esperienza dello scrittore Antônio Alcântara Machado⁸; l'intellettuale modernista analizzò le motivazioni dell'assenza del teatro nazionale durante gli anni Venti, cercando di chiarire le ragioni del ritardo della sua formazione, mentre i direttori di scena europei conquistavano il pubblico e la critica delle platee nei principali teatri di San Paolo e di Rio de Janeiro. Per lo scrittore i brasiliani stavano iniziando lentamente e faticosamente a impossessarsi della loro indipendenza culturale, cercando di creare il teatro brasiliano nazionale, fino alla nascita tardiva del "Teatro de Arena" di San Paolo, che risale ai decenni successivi al 1950 e 1960. Alcântara Machado pensava che Pirandello fosse uno dei pochi europei che sorprendevo pubblico e critici, essendo l'eccezione all'interno di un contesto iper-critico verso il repertorio straniero (DE

⁷ LARA C. De. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e il teatro nel Modernismo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

⁸ Antônio Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira fu giornalista e scrittore del Modernismo, autore di molti racconti brevi e romanzi dal 1925. Iniziò scrivendo alcune recensioni agli spettacoli teatrali sulla Rivista "Festa" e sul "Jornal". *Pathé-Baby* è il primo romanzo con la Prefazione dell'amico Oswald De Andrade. Il tema chiave dei suoi romanzi è la condizione degli emigranti italiani a San Paolo e l'esperienza della loro difficile ascesa sociale. Non partecipò alla "Semana da Arte", primo evento del Modernismo, ma pubblicò molti racconti e articoli nella rivista modernista "Terra Roxa e Outras Terras" (1926). Tra questi ricordiamo il volume miscellaneo *Brás Bexiga e Barra Funda*, dedicato al tema dell'immigrazione italiana a San Paolo, e in particolare ai quartieri degli operai, al processo di modificazione degli stili di vita e della cultura paulista dopo l'arrivo degli italiani. Fu un osservatore attento dei cambiamenti del gusto del pubblico e scriveva spesso le recensioni alle opere teatrali del Teatro Municipal della città, nelle rubriche, osservando le reazioni multiformi degli spettatori. Le recensioni dedicate al teatro italiano, in particolare a Pirandello, furono pubblicate nella "Revista do Brasil".

LARA, 1987, p. 52). Il teatro brasiliano era uno spettacolo simile al circo equestre della risata, piuttosto che un fatto intellettuale impegnato, tuttavia questa base primordiale sarebbe stata il punto di partenza del processo di formazione del nuovo teatro nazionale.

Sarà il teatro baldoria della confusione. [...] mentre proprio questo cerca il teatro europeo: quello che già abbiamo; quindi quello che il teatro europeo cerca è quello che non siamo riusciti a realizzare. Tuttora non riusciamo a superare questa fase primitiva. Questo stadio primordiale è costituito dalla farsa popolare, anonima e grossolana. È il disordine delle canzoni, delle danze, dei dialoghi e delle scene a sfondo lirico, dei racconti e degli aneddoti religiosi. Sono cose che incontriamo nel circo, negli spazi terrestri, nei riti pagani, nelle strade e nelle “macumbas”⁹. (DE LARA, 1987, p. 115). Traduzione mia.

Antônio Machado critica l’orientamento del pubblico verso la comicità banale che lo spinge al divertimento del momento, senza sapere apprezzare le opere serie. Il teatro brasiliano nazionale tardava a formarsi, e in questo contesto l’intellettuale brasiliano intuisce che Pirandello rappresentava quel rinnovamento rivoluzionario che egli tanto cercava nel nascente teatro brasiliano, lo scrittore italiano in quel momento era il grande rinnovatore universale, sia per i contenuti dei testi, che per gli allestimenti scenografici, inserendosi come un evento epocale ed esercitando una forte influenza sui brasiliani. Per questa ragione nel 1923, dopo la rappresentazione del *Così è (se vi pare)*, Antônio Machado definisce il drammaturgo “il grande rinnovatore”, caratterizzato dal talento creativo unico e irripetibile; (10 luglio 1923). L’intellettuale brasiliano osserva le trasformazioni del gusto del pubblico che frequenta il teatro, ed analizza il repertorio delle Compagnie europee (DE LARA, 1987, p. 79). Tuttavia egli ritiene che il teatro brasiliano non ha ancora una formazione completa e che non rappresenta ancora l’identità nazionale. È ottimista per il futuro, e commenta la passività intellettuale degli autori teatrali brasiliani con un’espressione di compassione

⁹ L’articolo scritto nel 1928 da Antônio Machado, è estratto da *De Pirandello a Piolim*. In quegli anni la lingua brasiliana presentava molti arcaismi, ormai inesistenti per il normale sviluppo della lingua. Da notare i cambiamenti della lingua brasiliana la forma del futuro in terza persona del verbo ser (essere) “sairá”, “è diventato “será”. Cito il testo originale: “Um teatro bagunça da bagunça sairá. [...] Enquanto isso o teatro europeu busca o que já possuímos; ora o que ele (teatro europeu) procura é o informe que nós somos. Não saímos até hoje do princípio. E o princípio é a farsa popular, anônima, grosseira. É a desordem das canções, bailados, diálogos e cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso. Coisa que entre nós se encontra no circo, nos terreiros, nos adores, nas ruas, nas macumbas”.

e commiserazione: “il teatro è una bella addormentata che non ha ancora incontrato il suo principe liberatore”¹⁰. (DE LARA, 1987, p. 66)

Contesta ad Antonio Carlos Fonseca, che si era ispirato ai modelli pirandelliani, di non avere sviluppato un modello appropriato di teatro nazionale, e di non aver saputo creare una coscienza identitaria brasiliana (DE LARA, 1987, p. 65). Il tono *tranchant* che contraddistingue gli articoli pubblicati sul “Jornal do Commercio” di San Paolo e il “Diario Nacional” ha l’obiettivo di sollecitare maggior interesse nella ricerca della forma più tradizionale del teatro brasiliano, escludendo i modelli europei. Espressioni provocatorie sono le caratteristiche principali che contraddistinguono l’intellettuale modernista dei primi anni Venti.

Perché Pirandello non suscitava le stesse critiche che Alcântara Machado aveva per gli altri autori europei? È evidente che il carattere dirompente e rivoluzionario del drammaturgo italiano ben si adattava alle esigenze principali del modernismo: la rottura con il passato e lo sviluppo necessario della nuova fase rivoluzionaria della cultura. Dunque interpretava bene le esigenze dei modernisti durante la lunga formazione del teatro nazionale brasiliano. Nel 1930 Mario de Andrade¹¹ lo puntualizza in *Aspectos da literatura brasileira*. Pirandello era sicuramente il rappresentante del movimento futurista che tanto appassionava gli intellettuali di questo periodo, attribuendo un significato diverso rispetto al futurismo europeo¹².

Sappiamo che nel 1925, Alcântara Machado soggiorna in Europa, dove conosce “le avanguardie europee”, come lui stesso ama definirle; al suo ritorno a San Paolo, osserva quanto accadeva nei teatri che ospitavano le rappresentazioni dei testi teatrali italiani, e si convince che era presente un movimento teatrale rinnovatore rappresentato da Pirandello e da Rosso San Secondo (DE LARA, 1987, p. 78)¹³. E il 10 luglio 1923 il suo entusiasmo non può restare latente, egli infatti, dopo lo spettacolo di *Così è (se vi pare!)*, definisce il drammaturgo italiano il rinnovatore del teatro italiano più originale del momento. Secondo il critico brasiliano Pirandello ha un ruolo particolarmente importante: è il creatore della satira che svela la verità nascosta dietro la maschera. I *Sei personaggi* sono la prova evidente della rottura fra la tradizione del teatro classico e il rinnovamento prodotto rapidamente dal drammaturgo italiano, paragonato “allo

¹⁰ A. de Alcântara Machado, *Sempre vence a mulher*, 13 jun. 1924. “O teatro é uma bela adormecida que ainda não encontrou o seu príncipe libertador”.

¹¹ M. de Andrade, intellettuale modernista, scrive *Aspectos da literatura brasileira*. ANDRADE, M. de. “Aspectos da literatura brasileira”. In *Obras completas de Mario de Andrade*, São Paulo: Livraria Martins Editôra, p. 232.

¹² Mario De Andrade scrive a p. 228: “Forse le teorie futuriste hanno avuto un’influenza unica e benefica su di noi. ... Eravamo eroi convinti”. Traduzione mia.

¹³ Articolo scritto da Antônio de Alcântara Machado il 4 luglio 1923.

stoppino acceso”¹⁴, dotato di forza dirompente (DE LARA, 1987, p. 79). Si parla di avanguardie europee, ma Pirandello sembra rinnovatore terribile, ironicamente pericoloso che “fa divampare” grandi cambiamenti rispetto al modello europeo classico, ormai esaurito.

Alcântara Machado ritiene che egli sia un classico della drammaturgia da imitare, commenta il lavoro di Paulo Gonçalves¹⁵ traduttore di *Così è (se vi pare)*, e autore di *As mulheres não querem almas...* (*Le donne non vogliono anime*), testo teatrale che nasce dall’ispirazione al modello pirandelliano

Un bel giorno, Paulo Gonçalves ha letto Pirandello. È stata una rivelazione affascinante. Egli ha rivisto completamente la sua concezione del teatro, ha acquisito una nuova anima, ha avuto subito idee innovatrici, parte integrante della sua epoca. Il risultato è la traduzione di *Così è (se vi pare)*, realizzata proprio da lui. Subito dopo, ha scritto *As mulheres não querem almas...* (*Le donne non vogliono un’anima*). A proposito di quest’ultimo testo teatrale egli confessa: “l’ho realizzato ispirandomi al modello pirandelliano, ho mischiato la fantasia con la realtà, il tangibile con l’impercettibile, ciò che gli occhi vedono con quello che solo immaginano di poter vedere (questa fusione è ciò che più caratterizza il teatro di oggi)”. Il testo teatrale di Paulo Gonçalves è l’opera di un artista: è l’affermarsi di un teatro forte, al servizio del grande ideale rivoluzionario ed innovatore. La fantasia supera la realtà. È forse questo un difetto? No di certo, questa commedia guadagnerà sicuramente il posto di primazia culturale nel teatro, e se il suo simbolismo affascina così irresistibilmente, il suo spirito giungerà ad un’azione vivace, animata e di forte emozione¹⁶. (DE LARA, 1987, p. 101) Traduzione mia.

¹⁴ “O impacto causado pela peça teve a força de um estopim”.

¹⁵ Francisco de Paula Gonçalves è il nome completo.

¹⁶ MACHADO, A. de Alcântara. “Teatro e musica”. Em *Jornal do Commercio*, São Paulo: XXII, (7466), 30 jan. 1925. L’articolo è nel volume 3 di *Obras do escritor*, (22924), São Paulo, 17 de maio de 1927, p. 7. Trascrivo il testo originale di Gonçalves: “Um belo dia, Paulo Gonçalves leu Pirandello. Foi um deslumbramento. Reformou a sua visão do teatro, ganhou alma nova, encheu-se de idéias inovadoras, reentrou em seu tempo e em sua idade. Resultado: a tradução do apólogo *Così è (se vi pare)* feita sob a sua direção. Logo depois, agora *As mulheres não querem almas...* Sobre esta peça informa: “Feita à maneira inconfundível de Pirandello, misturando a fantasia e a realidade, o visível e o impalpável, o que os olhos enxergam e o que só a imaginação pode ver (e essa mistura é o que mais caracteriza o teatro de hoje), a peça de Paulo Gonçalves é obra de artista: é a afirmação de um teatro vigoroso, a serviço de um ideal magnificamente inovador. A fantasia supera nela a realidade. Será um defeito? Não é propriamente. Mas a peça ganharia certamente em brilho teatral se ao seu simbolismo que encanta irresistivelmente o espírito correspondesse uma ação mais viva, mais animada, de maior movimento e maior calor”.

4.4 L'interpretazione storicistica di Alfredo Bosi

Nel 1964 Alfredo Bosi propone l'interpretazione più matura della critica letteraria brasiliana, spostando il baricentro dello studio sulla narrativa; l'impostazione storicistica caratterizza l'intera tesi di dottorato, intitolata *Itinerario della narrativa pirandelliana*¹⁷. La nuova lettura delle opere pirandelliane è un'esegesi importante e rappresenta l'apertura concettuale del pirandellismo verso la visione storicistica. La dissertazione è articolata nelle diverse fasi dell'intera produzione ed impostata sulla metodologia dello storico della letteratura. La divisione sistematica dei capitoli dell'*Indice* lo confermano, essendo un percorso con cui egli vuole ricostruire la vita artistica e intellettuale del drammaturgo attraverso l'analisi dei presupposti culturali, sociali e storici che hanno anticipato la stagione iniziale della sua produzione narrativa, fino a giungere all'ultimo Pirandello della trilogia dei miti.

Nella *Premessa* Bosi espone l'obiettivo principale del suo lavoro: studiare le opere narrative, per chiarire l'origine delle scelte argomentative dei primi romanzi e delle prime novelle. Questi testi nascono durante la fase introspettiva durante la quale l'autore indaga la sua interiorità, e sceglie determinati moduli espressivi con cui la sua anima tormentata si materializza nei personaggi.

Bosi pensa che la critica brasiliana dei decenni passati non ha capito l'essenza reale, restringendo il campo d'indagine solo alle opere teatrali e dando un'interpretazione riduttiva e insufficiente. Al contrario l'analisi completa permette di ricostruire l'itinerario espressivo, sviluppato nei testi teatrali¹⁸. Non v'è dubbio infatti che i romanzi e delle novelle consentono di chiarire il processo di maturazione artistico-letteraria dello scrittore italiano, senza necessariamente seguire il percorso cronologico. Infatti l'obiettivo principale di Bosi è raccontare la storia della produzione pirandelliana basandosi su alcune fasi di studio programmato. Pertanto analizza le opere della prima fase in cui predomina il desiderio di "evasione", seguita dalla seconda fase che rappresenta l'"umorismo patetico". Distingue poi una terza fase che

¹⁷ BOSI, A. "Itinerario della narrativa pirandelliana". Tesi di dottorato. Facoltà di Filosofia Lettere e Scienze Umane, Università di San Paulo USP, 1964. La tesi è disponibile per la consultazione presso la Biblioteca di Lettere della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale (USP) di San Paolo. È scritta in lingua italiana ed è un testo inedito. Alfredo Bosi ha origini italiane; professore di lingua e letteratura italiana, di letteratura brasiliana nell'università USP, è un critico letterario, storico della letteratura, membro della "Academia Brasileira de Letras". È Editore di numerose riviste letterarie e coordinatore di varie attività culturali nella USP. Cito i brani fedelmente all'originale, estratti dalla tesi scritta in italiano dallo studioso.

¹⁸ Bosi cita i teorici italiani di cui approfondisce i concetti più interessanti. Leggiamo infatti i nomi di Pasini, Janner, Di Pietro, Lo Vecchio Musti. I più recenti: Petronio, Leone de Castris, Sciascia. Segnala bibliografia di Manlio Lo Vecchio Musti.

precede la scrittura teatrale, caratterizzata dalla ricerca di “motivi psicologici e gnoseologici”. Infine l’ultima quarta fase rappresenta la fuga e la liberazione verso “il mito della natura e della vita inconscia” in cui predominano il racconto del mistero e della creazione surrealista. Bosi studia le relazioni dello scrittore con il verismo e il decadentismo, per chiarire il conflitto che l’individuo vive nella sua epoca. Egli spiega lo sviluppo dello stile di scrittura e della poetica con cui Pirandello ha creato i personaggi e le storie. La metodologia è essenzialmente un’analisi storica basata sulla ricostruzione cronologica e sull’influenza delle correnti letterarie contemporanee; l’interpretazione estetica e storica che ne deriva approfondisce le interrelazioni tra la personalità dello scrittore e lo sviluppo dell’espressione letteraria, ricostruendo l’“iter spirituale”. L’aspetto stilistico viene analizzato come “l’emblema di una determinata situazione psicologica e sociale, oppure come segno di una specifica posizione psicologica”. Subito risulta chiaro che lo stile pirandelliano si sviluppa gradualmente nelle opere, sulla base dell’esperienza biografica e della volontà comunicativa dello scrittore, raggiungendo livelli di spontaneità ed immediatezza, lontani dal linguaggio ricercato, cioè contro i preziosismi letterari e gli eccessi linguistici.

4.5 Percorsi storico-culturali nella narrativa pirandelliana

Il verismo e il decadentismo si diffondono in un’epoca di passaggio, tra la fine del secolo e la prima guerra mondiale, stesso periodo dello sviluppo della produzione di Pirandello. È interessante notare che l’impostazione storicistica di Bosi caratterizza l’intera analisi, essendo imprescindibile il nesso con i movimenti letterari tra il XIX e il XX secolo. Il giovane dottorando guarda anche con attenzione alle relazioni della letteratura europea con gli avvenimenti politici. Pertanto il Pirandello di Bosi è essenzialmente italiano ed europeo, intuizione che già Gramsci propose in una delle *Cronache teatrali* di inizio secolo e anche in *Letteratura e vita nazionale*. Dal canto suo Bosi ritiene che il drammaturgo sia uno dei pochi italiani capace di dare un respiro europeo alla letteratura italiana in tempi in cui le tendenze nazionalistiche e provinciali erano molto forti. In effetti, raggiunto il livello di universalità, esce dal ristretto ambiente nazionale e viaggia per il mondo. La metodologia storicistica di Bosi studia l’influenza di Carducci, dei veristi e dei decadenti, elementi determinanti per il processo di maturazione dell’identità dello scrittore.

Gli altri elementi storico-sociali analizzati si riferiscono all'aspetto politico e intellettuale dell'Italia tra i due secoli, nell'epoca di Depretis, in cui dominano Verga e Croce, anche se nessun intellettuale del Novecento ha rappresentato la forza possente del destino come Pirandello¹⁹. Tra i tanti aspetti filosofici e culturali tra cui lo psicologismo, il misticismo, l'estetismo e il simbolismo, il drammaturgo apprende le influenze positiviste di Roberto Ardigò. Pertanto il mondo delle prime opere somiglia al *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro. La questione posta da Bosi riguarda la scelta di gran parte degli intellettuali italiani che invece di seguire la tradizione del verismo verghiano preferirono creare una narrativa intimista che riflettesse sui "problemi individuali", e vollero porre l'individuo al centro delle loro opere. E quindi l'impostazione storicistica è lo strumento metodologico più appropriato per capire la narrativa intimista dell'uomo pirandelliano.

I rapporti tra il complesso socio-culturale e l'opera letteraria sono stabiliti dalla personalità dello scrittore: questa deve essere considerata, idealisticamente, come un assoluto e incondizionato spirito creatore, non meccanicamente come se fosse un ammasso incongruo di dati sociali, mera passività da specchio; ma come possibilità di mediazione, di attività, di formatività.

(BOSI, 1964, p. 16)

Dunque l'attenzione va soprattutto al soggetto, all'identità dello scrittore e alla sua personalità, anche se indagata nell'ambiente appena descritto. Il tema della soggettività è ben noto in questo periodo; e Bosi cita il neoidealismo di Cohen Natorp, Croce, Gentile; l'intuizionismo di Bergson; il pragmatismo di James, Blondel; il relativismo di Boutroux, Poincaré, Simmel; il pessimismo individualistico di Shopenhauer e di Nietzsche. Anche la psicanalisi freudiana offre allo scrittore italiano numerosi elementi utili, considerando che egli riflette su se stesso, mentre vive in un'epoca di passaggio da un secolo all'altro.

Pirandello era, fra tutti, lo spirito più educato alla riflessione critica; anzi, questa attività rischiava, a volte, di sopraffare la creazione artistica e non a caso i suoi critici più severi hanno sempre insistito sull'urgenza polemico-discorsiva che lo costringeva nelle novelle, nei romanzi e soprattutto nei drammi, a sfogare una corrente di pensieri attraverso la bocca del personaggio. (BOSI, 1964, pp. 19-20)

¹⁹ CROCE, B. *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*. 10a ed. Bari: Laterza, 1953, p 18.

Le opere non vanno analizzate per il profilo estetico, ma per l'aspetto filosofico, in particolare attraverso la tradizione kantiana ed hegeliana, Croce e Gentile, Cohen e Natorp. Ma anche il filone irrazionalistico è altrettanto importante nato dalle polemiche contro Hegel, e qui Bosi pensa naturalmente a Shelling, Schopenhauer e ai filosofi dell'inconscio come Hartmann e Bergson. Il drammaturgo italiano racconta la solitudine dell'individuo, la frammentazione e "la disperata soggettività". Lo studioso si chiede se sia una tendenza ad isolarsi tipica dell'isolano, del siciliano. E allora cita il *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, i *Malavoglia* e il *Mastro Don Gesualdo* di Verga.

Le anime pirandelliane sono ontologicamente chiuse, solitarie, incomunicabili. Non assistiamo a un processo "regionale" del loro isolamento, perché la solitudine è la loro vera, umana condizione.(BOSI, 1964, p. 22).

Pirandello sdoppia l'uomo mettendolo di fronte al conflitto tra forma e vita secondo la teoria di Adriano Tilgher, e cerca la fuga con "l'invasione individualistica e anarchica" dalle convenzioni sociali per evitare le "inquietudini di fine secolo". Secondo Bosi la frantumazione dell'io deriva in parte dall'elaborazione dell'idealismo filosofico che lo ha influenzato. Sono i "concetti tradizionali" che si frantumano fino ad arrivare alla rottura dell'"unità della coscienza". Credo che qui si inserisca bene il brano *Arte e coscienza d'oggi* del 1893, citato da Bosi

Crollate le vecchie norme, non ancora sorte o bene stabilite le nuove, è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile. I termini astratti han perduto il loro valore, mancando la comune intesa che li rendeva comprensibili.

Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata. Slegati, senz'alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano entro i fatti attuosì, che stan come nembi sopra una rovina. Da ciò, a parer mio, deriva per la massima parte il nostro malessere intellettuale. Aspettiamo, e invano, pur troppo!, che sorga finalmente qualcuno ad annunziarci il verbo nuovo. E intanto ci volgiamo ora a questo, ora a quel banditore, che berciando con enfasi

molta, promette mari e monti, e nulla ottiene naturalmente... Ieri il realismo e il naturalismo, oggi il simbolismo e il misticismo, domani chi sa cosa...²⁰ (BOSI, 1964, p. 23)

Bosi spiega il soggettivismo e l'antideterminismo pirandelliano analizzandolo all'interno del contesto storico

io ritorno al mio antico concetto, che non so se sia mai stato da altri espresso o pensato, che cioè noi non abbiamo e forse non potremo aver mai una nozione precisa della vita; bensì un sentimento e quindi mutabile e vario.

In ogni atto è sempre tutto l'essere; quello che si manifesta è soltanto relazione a un altro immediato (...). E da qui l'impossibilità d'abbracciare tutto l'essere, come è impossibile abbracciare un poliedro in tutte le sue facce. (BOSI, 1964, p. 24).

Nel secondo capitolo della tesi Bosi studia la prima stagione narrativa in cui creatività e desiderio di evasione sono evidenti nei romanzi giovanili, influenzati dal verismo e dal regionalismo siciliano. Alla base della sua narrativa vi è una profonda insoddisfazione per tutto quello che incontra. I personaggi appartengono a diverse classi sociali: dal contadino al borghese in una multiforme tipologia umana. Bosi ripropone la teoria del disagio dell'uomo di Leone de Castris (CASTRIS, 1989, p. 61); il senso di precarietà dell'individuo nelle relazioni sociali fa maturare il desiderio di evasione per l'esito catastrofico causato dagli eventi della fine del XIX secolo. Per Bosi la produzione narrativa del periodo subisce l'influenza dell'epoca, e Pirandello crea uno stile, un nuovo genere narrativo, influenzato dalle correnti filosofiche e culturali a lui contemporanee, integrando "la nuova arte" con "lo spirito del suo tempo".

Pirandello sentiva il bisogno di integrarsi in un'arte veramente nuova, ma le mancavano ancora le forme per animare, in una impostazione originale, sua, le opere che veniva alquanto frettolosamente componendo. (BOSI, 1964, p. 36).

Nelle novelle si avverte il senso di difficoltà vissuta dallo scrittore nel tentativo di integrare il suo genere narrativo con le influenze culturali che gli giungevano da più

²⁰ PIRANDELLO, L. "Arte e coscienza d'oggi". In *Saggi, poesie, scritti vari*. LO VECCHIO MUSTI, M. (a cura di) Milano: Mondadori, 1960.

parti. Invece in *Dono della vergine Maria e Padron Dio* Bosi ritiene che il binomio natura e società mostra l'ambiente siciliano, senza descrivere un regionalismo di tipo pittoresco e folclorico. Lo studioso sostiene che lo scrittore narra il carattere sentimentale ed umano della Sicilia travolta dai problemi sociali ed economici. L'esito finale è la condizione di solitudine dell'uomo in lotta per la sopravvivenza, situazione che ci ricorda la novella verghiana *La roba*. Tuttavia i drammi individuali dei personaggi non si integrano più con i rapporti tradizionali della realtà paesana siciliana. Per Bosi il processo di trasformazione che dà vita al nuovo genere pirandelliano si distacca sempre più dalla novella verghiana, anche se resta il riflesso dell'angoscia esistenziale e della disperazione. Pirandello non eredita il regionalismo di Verga, ma lo rovescia

l'impostazione verghiana (specie quella specchiata nelle novelle più impegnative come *Gli orfani*, *La roba*, e nei grandi romanzi); mentre il Verga concentrava la sua attenzione nell'uomo in società e riusciva a cantare la mesta cantilena siciliana del lavoro comune e della comune fatica, Pirandello accoglie nella sua narrativa paesana, le voci isolate, quelle che non s'intonano al coro degli altri. Gli eccezionali insomma. Da questa situazione di esiliati si genera un particolare tono patetico che anima le novelle ambientate nell'isola. (BOSI, 1964, pp. 44-45).

Come ha ben visto Luigi Russo, Bosi parla di verismo pirandelliano²¹, ma evidenzia anche che l'irrazionalità dei personaggi scaturisce dagli influssi della cultura europea nel periodo di passaggio da un secolo all'altro. Sicuramente i romanzi giovanili hanno avuto una funzione determinante nella formazione del drammaturgo. Si tratta infatti del percorso di maturazione letteraria che lo ha condotto verso la poetica dell'umorismo

Che funzione hanno dunque nell'economia della narrativa pirandelliana i romanzi giovanili?
Accennare al dissidio tra coscienza e società (*L'esclusa*) e mettere in rilievo "il giuoco del caso" (*Il turno*): due motivi sostanzialmente ironici, che Pirandello adopera per scomporre la realtà in momenti opposti, compiacendosi poi di avvertirne la contraddizione. Si tratta dell'avvertimento del contrario che sarà la sua definizione dell'ironia. (BOSI, 1964, pp. 51-52).

²¹ Bosi rinvia al saggio di Luigi Russo. RUSSO, L. *Ritratti e disegni storici*. serie IV, Bari: Laterza, 1953. p. 369.

Nel tentativo di fare un bilancio Bosi ripercorre in grandi linee la seconda fase della produzione, il cui l'inizio è rappresentato da *Il fu Mattia Pascal*. Nel capitolo *Le opere della maturità* lo studioso pensa che lo scrittore abbia voluto risolvere il problema esistenziale, inizialmente accennato nelle prime novelle, e poi approfondito nelle opere successive. A tale scopo crea situazioni in cui il personaggio vive "il sentimento dell'esilio", come momento di solitudine, in cui appaiono drammaticamente le difficoltà dell'esistenza. Da qui matura il desiderio di evasione nei confronti del destino pre-determinato contro cui lottare

L'angosciante interrogazione che grava su tutto il romanzo è questa:
potrà l'uomo svincolarsi dalla vita che involontariamente,
casualmente, gli è stata imposta fin dalla nascita? (BOSI, 1964, p. 60).

Alla fine del romanzo l'ulteriore desiderio di fuga si rivelerà impossibile, perché il destino è affidato al caso e la narrazione si arricchirà di sorprese. La scelta della possibile liberazione dall'angoscia esistenziale non incontrerà alcuna soluzione. Secondo Bosi il tema del mito si sviluppa nelle ultime opere, dove si cerca l'esito risolutivo al dramma esistenziale. Gli stessi protagonisti vivono il desiderio di evasione, ma la fuga della realtà si risolve nella ricerca di un'altra identità che finisce nell'incapacità di confrontarsi con la società. L'uomo è condannato a vedere una parte di sé che vive separata; è lo sdoppiamento tragico del personaggio.

Dal dubbio lacerante dell'individuo, Bosi giunge alla nota teoria del lanternino del *Fu Mattia Pascal*. Il significato è racchiuso nella famosa frase di Pirandello: "E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era opposto come un lanternino che ciascuno di noi porta con sé acceso" (BOSI, 1964, p. 68).

. Secondo Bosi, è fondamentale capire che il dubbio espresso sulla verità del lanternino rappresenta la nostra coscienza, in cui esiste la frattura

il dubbio (la nostra coscienza) segna così una più intima frattura:
quella che scinde l'uomo tra la vita e la coscienza, senza poter
appagarsi della funzione gnoseologica ed unificatrice dell'ultimo
(BOSI, 1964, p. 69).

Già alcuni critici di eredità crociana come Momigliano, Sapegno, Flora e Russo individuavano il contrasto esistente in Pirandello, lo stesso che Benedetto Croce definì

tensione tra poesia e non poesia, e che avrebbe condotto inevitabilmente all'intellettualizzazione eccessiva, e quindi alla "non poesia".

Ma in realtà secondo Bosi il "conflitto tra vita e forma", presente nella poetica, va spiegato distinguendo tra "forma" che rappresenta il pensiero degli altri e "vita" che è la coscienza identitaria dell'individuo.

Rispetto a *I vecchi e i giovani*, riflette sull'analisi sociale del romanzo in cui la beffa del destino domina la condizione vissuta dai personaggi, che si trovano in una situazione di isolamento e di incomunicabilità. Citando un'espressione di Pirandello, egli riflette sulla loro condizione di regresso sociale

I vecchi sono i superstiti della lotta garibaldina in Sicilia: troppo sopravvissuti alla vittoria, non trovano più posto nella nuova Italia, non più eroica, ma borghese e in accelerata involuzione verso il più gretto conservatorismo parlamentare. E i giovani, venuti troppo tardi, in un momento senza vita né gloria, trovano "la vendemmia già fatta". (BOSI, 1964, p. 81).

L'introduzione del grottesco nel tessuto narrativo dell'opera rappresenta un passo avanti rispetto alla riproduzione "oggettiva" e veristica da cui prese le mosse l'amico del Capuana, l'ammiratore fervido del Verga. L'exasperarsi espressionistico del verismo è la sua dissoluzione (BOSI, 1964, p. 87).

Si tratta del bilancio storico della delusione politica e morale che amareggiava il narratore stesso, costretto ad assistere alla miseria della vita civile italiana nell'età post garibaldina.

4.6 Dal relativismo al ripiegamento intimista nell'inconscio

Questa fase dello studio di Bosi è a mio parere la parte cruciale della sua riflessione critico-letteraria e il suo criterio di analisi storica giunge in media res. I *Quaderni di Serafino Gubbio* riflettono la crisi dell'uomo moderno ed è sicuramente il romanzo che anticipa lo sviluppo del teatro; i personaggi rappresentano l'incarnazione dei problemi dell'epoca esposti nei monologhi di un Serafino tragicamente consapevole. L'operatore della macchina da presa riflette sulla Weltanschauung, simbolo del teatro della relatività, sulla visione del mondo che cambia. Secondo Bosi simboleggia i vari aspetti della coscienza dell'individuo, come l'immagine riflessa

attraverso uno specchio idealizzato. Tuttavia alla fine della sua vita Pirandello ha scelto di rinunciare a questo genere narrativo, sentendolo ormai troppo vincolante. Per usare l'espressione di Bosi "le pastoie narrativo-oggettive" non lo soddisfacevano più, e quindi era necessario liberarsene per dedicarsi alla scrittura intimista. E non ha alcun dubbio nel constatare che il romanzo riflette la contestazione pirandelliana al meccanicismo dei futuristi.

Serafino Gubbio si presenta come la vittima (consapevole e polemica) dell'automatismo prodotto dalla civiltà meccanica. Il suo "pathos" è sempre quello del non-eroe, schiacciato dalle finzioni sociali. I futuristi, invece, quali li conosciamo nei momenti più programmatici, vogliono farsi appunto gli epici odierni di questo mondo d'acciaio e di elettricità. (BOSI, 1964, p. 108).

È evidente che il concetto del relativismo simboleggia il problema psicologico del soggetto, relativo alla difficoltà che la sua coscienza di individuo incontra nel rapporto con gli altri, in questo caso con la "civiltà meccanica". Molti testi riflettono questa caratteristica: *Così è (se vi pare)*, *Il giuoco delle parti*, *Tutto per bene*, *La signora Morli uno e due*, *Sei personaggi*, *Enrico IV*, *Ciascuno a suo modo*. Il conflitto del soggetto è rappresentato grottescamente nelle commedie in cui il personaggio si presenta come "l'heautontimoroumenos", cioè come il punitore di se stesso che soffre fino alla disperazione, per non avere accettato il ruolo imposto dalla società. È il caso di alcuni racconti: *La patente*, *Il berretto a sonagli*, *La bestia e la virtù*.

Il dubbio angoscioso, nato da una ricerca di autocoscienza, viene quindi definito come un male: e qui troviamo l'irrazionalismo di Pirandello che si poggia, antitetivamente, su una lunga macerazione dell'intelletto e su una esauriente analisi dei rapporti intersoggettivi (BOSI, 1964, p. 120).

Pirandello spiega

Possiamo conoscere soltanto quello a cui riusciamo a dar forma, che conoscenza può essere? È forse questa forma la cosa stessa? Sì, tanto per me, quanto per voi; ma non così per me come per voi: tanto vero che io non mi riconosco nella forma che mi date voi, né voi in quelle che vi dò io; e la stessa cosa non è uguale per tutti e anche per ciascuno di noi può di continuo cangiare, e difatti cangia di continuo.

Eppure, non c'è altra realtà fuori di questa, se non cioè nella forma momentanea che riusciamo a dare a noi stessi, agli altri, alle cose. La realtà che ho io per voi è nella forma che voi mi date; ma è realtà per voi e non per me; la realtà che voi avete per me è nella forma che io vi dò; ma è realtà per me e non per voi; e per me stesso io non ho altra realtà se non nella forma che riesco a darmi. E come? Ma costruendomi appunto.

Ah, voi credete che si costruiscano soltanto le case? Io mi costruisco di continuo e vi costruisco, e voi fate altrettanto. E la costruzione dura finché non si sgretoli il materiale dei nostri sentimenti o finché duri il cemento della nostra volontà²² (BOSI, 1964, p. 121).

Il brano citato è estratto da *Uno, nessuno e centomila* e sembra a Bosi il manifesto del relativismo pirandelliano. L'individuo lotta contro il destino e i motivi del conflitto vanno individuati nella crisi del determinismo biologico e sociologico dell'ultimo scorcio di secolo.

la prigione della forma da una parte, la fluida inafferrabile libertà della "vita" soggettiva, dall'altra: ecco un tema di evidenti affinità bergsoniane e relativistiche in genere. Ma in Pirandello viene ancora venato di un pessimismo fatalistico e irrazionalistico, le cui radici crediamo si debbano trovare nelle letture schopenhaueriane. (BOSI, 1964, p. 123).

Rimane bruciante il senso morale più intimo che fonda la personalità dopo il crollo delle illusioni, dopo i più disgreganti esperimenti gnoseologici.

L'indignazione, l'ira, con tutto ciò che significano di autoaffermazione vitale, furono, tra gli infiniti stati d'animo possibili, quelli che ridiedero al personaggio la coscienza di essere uno, malgrado i centomila fantasmi elaborati dalla società che rischiavano di annientarlo a forza di atomizzarlo. (BOSI, 1964, p. 125).

Si tratta naturalmente della crisi esistenziale riflessa nei personaggi delle opere. Quale migliore via d'uscita potrebbe esserci per liberare il proprio inconscio, se non il ripiegamento verso il racconto mitico, raggiungendo una speciale libertà d'espressione? Nell'ultimo capitolo *Le vie d'uscita* Bosi studia l'ultima fase della

²² PIRANDELLO, L. *Uno, nessuno e centomila*. In *Tutti i romanzi*. MACCHIA, G. (a cura di). vol. I e II, Milano: Mondadori, 2005, pp. 778-779.

produzione come la rinascita del nuovo sentimento della realtà. Pirandello apre il cuore al mondo della natura alle ambientazioni mitiche e paniche. Il cerebralismo dello scrittore non piace più all'uomo, egli dopo le incertezze trova una via risolutiva nell'ampio sguardo alla natura, fase in cui, secondo Bosi avviene lo sblocco dell'inconscio. Rinuncia ai ragionamenti complicati e intraprende un viaggio ideale nel mondo del mito. Nascono così *La nuova colonia*, *Lazzaro*, *I giganti della montagna*, *La favola del figlio cambiato*. Si scopre una realtà diversa, entrando nella nuova dimensione fatta di sogni, desideri inconsci, natura e spontaneità. Queste ultime opere sembrano allo studioso vicine ai surrealisti francesi e con uno stile espressivo di scrittura simile ai rondisti (Cardarelli, Cecchi, Baldini) e al realismo magico di Bontempelli. È l'epilogo di una vita dedicata al teatro e alla letteratura che usa un terzo stile contraddistinto dalla liricità.

Il cerebralismo che tanto ha fatto discutere, gli sembra l'aspetto positivo della poetica esistenzialista di tipo schopenhaueriano per un'interpretazione filosofico-estetica. Nella raccolta di saggi scritti a partire dal 1960, tre sono dedicati a Pirandello: *O outro Pirandello*, *Um conceito de humorismo*, *Alguém está rindo*²³. Il relativismo è presente in *Così è (se vi pare)*; il testo mostra la dialettica pirandelliana, costruita abilmente sulla base di motivi scettici ed ironici e sulla poetica della maschera. Bosi sostiene che il conflitto dell'individuo con la realtà ha origine nella letteratura romantica e che il pensiero pirandelliano è di tipo pre-esistenzialista, contro qualsiasi ricorso al positivismo; l'uomo è al centro della sua stessa solitudine, come "il soggetto isolato" con una "coscienza atomizzata". Quando la concezione filosofica dell'esistenza, basata su materia e spirito, non ha ragion d'essere per l'autore, resta solo la possibilità di studiare la condizione di solitudine dell'individuo

Abbandonati i miti della Materia e dello Spirito assoluti, minimizzate le nozioni tradizionali del cosmo e della ragione, cosa resta? Il soggetto isolato, la coscienza atomizzata e l'uomo solo. (BOSI, 2010, p. 304)

Bosi spiega che l'errore più comune è pensare al cerebralismo, come pure spiegare la scelta narrativa del mito con il ricorso dello scrittore maturo alla soluzione liberatoria finale, che egli interpreta invece con il ripiegamento intimista nel mondo dell'inconscio. Credo che sia una fantastica intuizione che ci guida nel microcosmo dell'interiorità, nell'anima dell'uomo che diventa poeta del sogno. Un percorso di

²³ BOSI, A. *Céu, inferno*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2010.

interpretazione in cui si cita l'epilogo finale delle novelle *Il soffio*, e *Di sera un geranio*, che accompagnano il lettore nel mondo surreale del poetare sognando. Infatti nella prima novella (*Il soffio*) appare la scena del prato verde illuminato dal sole e ricco di farfalle, in cui passeggia la fanciulla con un grande cappello e l'abito azzurro; un finale di grande respiro, riposo per la mente dopo la storia del protagonista che soffia la morte sugli altri. Ma anche nella seconda storia (*Di sera un geranio*) il protagonista, privo del corpo, vola appena un metro sopra l'ambiente circostante, vivendo la sensazione di liberazione, definita da Bosi "evasione e metamorfosi". (BOSI, 2010, p. 308)

DALL'OPERA D'ARTE ALL'ESTETICA TEATRALE: 1956-1960

5.1 Carlo Prina interprete dell'opera d'arte teatrale

Una nuova fase del pirandellismo brasiliano volge lo sguardo all'interpretazione estetica del teatro. Carlo Prina e Sábato Magaldi sono due intellettuali molto diversi, che hanno studiato le opere del drammaturgo da una nuova prospettiva.

Lo studio di Carlo Prina, dedicato al teatro, cerca di spiegare l'aspetto narrativo dei testi, semplificandoli e analizzandone i dettagli come se fossero una sola rappresentazione del drammaturgo, osservata da un punto di vista unico. L'obiettivo è spiegare ai neofiti la complessità, usando alcune metafore per mostrare la vitalità di personaggi e la difficile condizione spirituale dell'uomo. Il relativismo racconta il paradosso della verità è un dato importante nelle opere teatrali ed è la principale causa del solipsismo dell'individuo. La vita è una grande contraddizione in cui sono rappresentate l'incomunicabilità e la solitudine esistenziale, come Sartre insegna. Prina, conosce le trame dei testi, e entusiasta dal genio italiano, lo definisce simpaticamente l'abile "mago stregone" della narrativa teatrale, a cui esprime stima intellettuale. L'analisi teorico-critica dei personaggi nel loro aspetto psicologico esasperato lo affascina. Per Prina il drammaturgo italiano ama scavare nell'interiorità delle sue creature, tentando di spiegare l'incertezza della vita, analizzando la coscienza umana, rendendo infine queste opere adatte perfino allo studio della psichiatria, per chiarire il problema esistenziale attraverso l'individuo pirandelliano alla ricerca continua del chiarimento.

Nel giugno 1956 Menotti Del Picchia scrive a Carlo Prina parlandogli della sua passione per l'arte musicale e pittorica, e in particolare per il teatro d'arte di Pirandello¹.

¹ PRINA, C. *Todo o teatro de Pirandello (narrado, comparado e explicado ao povo)*, (*Tutto il Teatro di Pirandello narrato, confrontato e spiegato al popolo*). São Paulo: Hotel São Bento S. Paulo – Brasil, 1956, p. 5. "Meu caro Carlo Prina, não sei do que devo gostar mais me Você, si êsse amor pelo imenso Pirandello ou si sua fanática fé pelas coisas do espírito. No mundo em caos, fumarento de paixões universalmente desencadeadas, Você sonha com Arte, respira Arte, vive de Arte. Escrevi Arte com A maiúscula porque é pelos píncaros dela que Você caminha: Pirandello, Beethoven, Wagner, D'Annunzio, Goya, Castro Alves...". Traduzione mia.

Mio caro Carlo Prina,

Non so cosa devo apprezzare di più di Voi, se la grande ammirazione per Pirandello oppure la fanatica fede per le cose dello spirito. Nella confusione del mondo, nel fumo delle passioni sempre libere, Voi sognate sempre l'Arte, respirate l'Arte, vivete per l'Arte. Ho scritto Arte con la A maiuscola perché è da questi presupposti fondamentali che Voi partite: Pirandello, Beethoven, Wagner, D'Annunzio, Goya, Castro Alves... (PRINA, 1956, p. 5) Traduzione mia.

Prina crede che il racconto dell'interiorità dell'anima umana esige la creazione di personaggi dotati di una forte carica di umanità, sebbene siano caratterizzati dalla tensione spirituale; pertanto il drammaturgo italiano avrebbe superato gli scrittori irlandesi. Creature grottesche, stravaganti e folli narrano i paradossi dell'esistenza espressi attraverso i sofismi. Alla fine di ogni rappresentazione il pubblico resta nel dubbio e nell'amarezza. Eppure, come nell'esistenzialismo di Sartre e di Camus, si racconta l'epoca tormentata con un pessimismo di base lontano da Leopardi, perché sviluppato in un contesto diverso; infatti i protagonisti delle storie sono posti di fronte all'abisso esistenziale in cui esiste una verità diversa per ognuno, in ogni istante della vita, tanto che esistono identità differenti nello stesso individuo. Leopardi invece vive soffrendo la precarietà umana di fronte alla potenza della natura indifferente.

Prina medita sulla teoria dello specchio attraverso cui l'uomo si riflette senza riconoscere l'immagine che gli altri vedono di lui. "Ha creato la famosa "teoria dello specchio" capace di rifletterci come il mondo ci vede, cioè diversi da quello che pensiamo di essere!"² (PRINA, 1956, p. 9). A tale proposito infatti Pirandello scrive: "Quando uno vive, vive e non si vede. Orbene fate che si veda, nell'atto di vivere, in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti"³. Prina si sofferma sul particolare aspetto della poetica, riflettendo sul conflitto tra Forma e Vita che è poi come dire contrasto tra realtà e possibilità, cioè sul relativismo. Egli ritiene che il drammaturgo mostra la complessità della realtà, in cui convivono diverse verità, tante quanti sono gli individui esistenti, con "una dialettica diabolica del maestro", quasi sempre seguita dall'ironia, in cui l'aggettivo "diabolico" indica il talento geniale del "Maestro"

² "Ele criou então a famosa teoria "do espelho" capaz de refletir-nos como nos ve o mundo, isto é, diferentes do que pensavamos ser!". Traduzione mia.

³ Intervista pubblicata il 28 febbraio 1920 nel "Corriere della Sera".

Pirandello ha dichiarato: “Penso che la vita sia una triste mascherata!... Abbiamo la necessità di ingannare noi stessi, creando spontaneamente la ‘realtà’; una per ognuno e mai la stessa per tutti! (PRINA, 1956, p. 14) Traduzione mia.

Riguardo a *Così è se vi pare*⁴ si riflette sul conflitto tra la realtà e la finzione, elementi che non potrebbero esistere senza la dialettica complessa dell'autore che ama creare dubbi nel lettore, esprimendo la propria volontà secondo una metodologia razionale e logica⁵. Inoltre inventa situazioni paradossali in cui i personaggi agiscono come se tutto fosse normale, creando opere d'arte come il compositore sa fare con i brani sinfonici

Da questo punto di vista possiamo comparare il Maestro ai grandi compositori che con semplici motivi [...], sanno variarli e alterarli trasformando le caratteristiche allegre in drammatiche e ... viceversa, creando importanti brani sinfonici⁶ (PRINA, 1956, p. 19). Traduzione mia.

A proposito di *Pensaci Giacobino!* Prina crede che i contrasti generano nello spettatore una confusione di sentimenti contrapposti, alternati tra il pianto e il riso. Pensa che l'influenza delle idee rivoluzionarie degli scrittori francesi, e l'antica tragedia greca hanno avuto sicuramente un ruolo fondamentale nella creazione delle opere. L'interesse va alla morale pirandelliana, e precisa che l'attore deve dimenticare la propria personalità, per integrarsi con l'identità del personaggio, compiendo un lavoro introspettivo su se stesso. Nella commedia *Il piacere dell'onestà* gli attori interpretano i ruoli in maniera realistica e credibile, lasciando un segno importante nell'arte teatrale, senza aver mai appreso le tecniche di recitazione in qualche scuola. Prina sostiene che il rapporto dinamico tra attore e personaggio è impegnativo e fino a quel momento solo Eleonora Duse aveva saputo farlo. Pirandello possiede una logica sorprendente e inusuale, e ha creato il nuovo teatro insieme a Rosso di San Secondo e

⁴ La commedia *Così è se vi pare*, tradotta da Brutus Pedreira fu rappresentata dal “Teatro brasileiro de Comédia” con la regia di Adolfo Celi e dominò per molto tempo il palcoscenico dei teatri brasiliani.

⁵ “Naturalmente essas oposições entre realidade e artifício não poderiam sustentar-se sem o emprêgo de uma dialética cerrada e genial que impedisse ao leitor ou ao ouvinte fazer comparações com a maneira normal de agir e de pensar”.

⁶ “Sob este último ponto de vista podemos comparar o Mestre a esses grandes compositores que, com motivos simples (amiúdo folclórico), sabem variá-los e alterá-los seguidamente transformando suas características alegres em dramáticas e ... vice-versa, na criação de grandes peças sinfônicas”. Traduzione mia.

Luigi Antonelli; questi autori contraddistinguono il panorama teatrale dell'epoca in cui l'anima italiana del sentimento e della fantasia è dominante. In certi casi però, il giudizio inesorabile sulla moralità dei testi pirandelliani nasce dal desiderio insito di giudicare inammissibili i comportamenti dei protagonisti. E invece questo nuovo teatro italiano apre lo sguardo critico alla società dell'epoca, manifestando perplessità attraverso le trame irrazionali e gli intrecci complicati. I motivi che hanno determinato le scelte tematiche del drammaturgo vanno individuati nel periodo in cui i testi sono stati scritti, cioè tra il 1914 e il 1925, durante la fase più difficile della storia d'Italia. Al quesito sulla vera origine dell'opera d'arte, Prina risponde citando un brano in cui Pirandello scrive che l'essenza dell'opera d'arte è nel momento creativo dell'artista inconsapevole.

Altri aspetti vengono analizzati e tra i personaggi Leone Gala, protagonista de *Il gioco delle parti*; l'uomo vive senza preoccuparsi, tanto che né la morte e né la vita possono essere motivo di inquietudine, riuscendo a cavarsela con uno stratagemma, sfuggendo al duello e annunciando che il vero sfidante sarà Guido, l'amante della moglie e non lui. La frase "figuratevi se posso preoccuparmi del ridicolo, e cioè degli uomini e dei loro giudizi meschini!" dimostra che l'individuo cinico raggiunge la vittoria, rifiutando di seguire gli schemi convenzionali della vita. Per Prina questo è un motivo in più per ritenere che Pirandello non appartiene alla corrente realista, come per gli eroi dei drammi shakespeariani, e che non può essere definito nemmeno beffardo e cinico. È in realtà uno scrittore pessimista rimasto nella condizione del giovane poeta sognatore. Si descrive il profilo del drammaturgo italiano con l'aggettivo "malabarista", cioè il giocoliere che maneggia magistralmente svariate tipologie di personaggi, lanciandoli in aria come un "prestigiatore"⁷. Lo deduce da alcune espressioni come "la vita non è una cosa seria", in cui il critico brasiliano individua l'impossibilità di una soluzione secondo logica razionale, giacché sembra che gli eventi si accaniscano contro, ribaltando ogni certezza. È proprio quanto accade a Memmo Speranza di *Ma non è una cosa seria*, il quale vorrebbe agire responsabilmente, cambiando il matrimonio, affrontato per scherzo, in una cosa seria⁸. Riguardo a questa commedia, rappresentata dalla compagnia teatrale Borboni-Cimara, Prina avverte che attribuire all'autore l'aggettivo "spavaldo" è errato, mentre la definizione corretta è: l'abile prestigiatore del testo teatrale. E la sua arte creativa passa

⁷ Le espressioni "malabarista", "prestigiatore" e "giocoliere" sono di Prina.

⁸ Prina scrive che *Porém não é uma coisa séria* venne rappresentata per la prima volta a San Paolo dalla compagnia Borboni Cimara e poi adattata alla versione cinematografica.

dalle situazioni sentimentali a quelle drammatiche con una comicità comunicativa, come accade anche in *L'uomo, la bestia e la virtù*⁹.

Nel saggio *Tutto il Teatro di Pirandello* si riflette sul quadro esemplificativo delle opere teatrali analizzate nella loro complessità, cercando di chiarire anche i possibili fraintendimenti dell'interpretazione delle opere. Anche se il verismo regionalista caratterizza *Il gioco delle parti*, per la gelosia e la difesa dell'onore, questo verismo viene arricchito dal "Maestro", superando definitivamente il genere narrativo di Verga, soprattutto per l'aggiunta di contrasti drammatici, evidenti anche in *Tutto per bene*, in cui il relativismo si manifesta nella compassione pirandelliana "francescana" dei deboli umiliati. La trama, simile al rebus, trova soluzione nel carattere pietoso "cristiano" che permette al nobile e intellettuale Martino Lori di sopravvivere alla propria tragedia. La conferma è nella frase "la feroce irrisione del destino condanna gli uomini a essere ingannati: per questo la mia arte è piena di compassione per coloro che si ingannano". È l'apoteosi degli eroi presente nel verbalismo cerebrale.

A proposito della presunta influenza shakespeariana, Prina confronta l'*Enrico IV* con l'*Amleto*. Il critico giunge alla conclusione che Pirandello avrebbe abilmente deformato il modello shakespeariano come si fa con uno specchio deformante. L'alterazione esteticamente perfetta, non è mai denigratoria, ma è simile ad un gioco di prestigio con cui l'autore avrebbe disgregato e ricomposto le sue creature, proponendo nuovi tipi umani da lanciare sulla scena. In questa scomposizione e ricomposizione il dialogo è fondamentale e rappresenta il nuovo individuo pirandelliano nato dalla trasformazione. Per Prina questa estetica teatrale d'avanguardia esige la scelta di attori interpreti eccezionali come Peppino di Filippo¹⁰. Quando si parla di arte a teatro non può mancare *La Giara*, splendido quadro corale e coreografico che gli ricorda la Sinfonia pastorale di Beethoven e l'interpretazione cinematografica di Walt Disney a cui si ispirò il compositore italiano Alfredo Caselli.

Riguardo ai *Sei personaggi in cerca d'autore* riflette sui sentimenti contrastanti delle opere precedentemente analizzate¹¹. Il testo è l'esito fantastico della tecnica teatrale, in cui la trama appare confusa con la dialettica trascendente. Secondo Prina il cerebralismo è una forma di ermetismo presente nella caratterizzazione dei personaggi,

⁹ Prina cita Peppino di Filippo che recitò al teatro Santana *O homem, a besta e a virtude* (maggio 1956).

¹⁰ Prina pubblica la foto con la dedica di Pirandello: "A Peppino di Filippo, grande attore e grande scrittore di Teatro con affetto e ammirazione. Il tuo amico Luigi Pirandello. Milano, 11 maggio 1935".

¹¹ La traduzione di Menotti Del Picchia ha permesso di portare in scena il testo in lingua portoghese. Una serie di rappresentazioni si svolsero nel Teatro Brasileiro de Comédias e nel Ginástico di Rio, grazie all'esperienza di Adolfo Celi che ha saputo esprimere la dialettica dinamica del pensiero siciliano. Ruggero Ruggeri è considerato il migliore interprete con la scenografia di Renzo Ricci.

soprattutto nel Padre e nella Figliastr. I dialoghi nascono dalla dialettica straordinaria, capace di raggiungere l'anima, rivelando gli aspetti più misteriosi della coscienza. Le conversazioni tra il padre la Figliastr e il direttore di teatro hanno un significato simbolico ed ermetico, ma non c'è alcun intellettualismo eccessivo. Questi sei personaggi rappresentano la vitalità dell'arte creativa dell'autore, sono immersi in una realtà avulsa dal contesto storico, sembrando autonomi. L'autore sembra quasi inesistente e si assiste alla combinazione di elementi contrapposti come il tragico e il comico, il fantastico e il reale nel contesto umoristico complesso. Prina ritiene che il simbolismo caratterizzi il testo perché racconta le emozioni e gli stati d'animo descrivendo la tipologia umana, e analizzando l'essenza intima delle cose. Saper individuare la simbologia della vita reale nelle vicende narrate vuol dire mostrare l'incomunicabilità rappresentata nell'essenza più tragica, la stessa che impedisce all'uomo di manifestare la propria identità agli altri. E il Padre e la Figliastr si riflettono attraverso lo specchio pirandelliano e osservano la propria immagine deformata dalla maschera. Il padre, nel vedersi incompreso, si dispera, si autoaccusa, cadendo nell'angoscia e tentando di giustificarsi. Per Prina questa è la migliore opera in cui si concentra l'estetica del teatro pirandelliano.

5.2 Sábato Magaldi: l'estetica teatrale e l'esegesi dei paradossi e delle antinomie

Il critico teatrale Sábato Magaldi¹² pubblica tre saggi nella raccolta *O texto no teatro: Razão e paixão em Pirandello, Pirandello popular e Vestir os nus*. Il pirandellismo brasiliano compie un passo avanti, raggiungendo un livello più consapevole rispetto al passato. Si può sicuramente parlare di estetica teatrale, impostata su un percorso teorico ben definito. L'approfondimento della poetica pirandelliana attribuisce un significato differente alle opere drammaturgiche secondo altre prospettive, scrivendo una nuova pagina della fortuna critica di Pirandello in Brasile.

La scelta di dedicare alcuni saggi all'approfondimento di altri aspetti della drammaturgia pirandelliana, fino a quel momento non ancora analizzati, inizia un

¹² Sábato Magaldi di Belo Horizonte (Stato di Minas Gerais) è studioso di critica teatrale, in particolare della storia del teatro brasiliano, redattore del "Estado de São Paulo" e direttore della rivista "Teatro Brasileiro", è stato professore nella "Scuola di Comunicazioni e Arti" dell'Università di San Paolo per vari corsi sulla critica e l'estetica teatrale. Visiting Professor e conferenziere in vari Paesi europei, tra cui l'Università di Parigi III Sorbonne Nouvelle; ha ricevuto importanti onorificenze in Francia.

nuovo percorso della critica teatrale. In *Ragione e passione in Pirandello* (*Razão e paixão em Pirandello*) imposta i concetti base della teoria esegetica nelle categorie estetiche dell'“essere”, del “pensare” e di “essere e sembrare”, offrendo un'interpretazione più chiara del dramma pirandelliano¹³. Il drammaturgo italiano avrebbe dato origine a tre tipologie drammaturgiche in antitesi tra loro, per comunicare sentimenti ed emozioni sulla scena

Come nessun altro, Pirandello si preoccupa della molteplicità dell'individuo, frammentato in immagini che potrebbero riprodursi all'infinito, visto che siamo tanti quante le persone che ci osservano. L'impossibilità di essere “uno” trasforma l'uomo in un essere incomunicabile, unendo realtà e sogno, vita e finzione. Pirandello spezza il confine tra “l'essere” e “il pensare di essere”, poiché questo dualismo non riuscirà mai a ricomporsi¹⁴. (MAGALDI, 1989, p. 227)
Traduzione mia.

Ricondurre i temi della frammentarietà dell'uomo e la complessità dei testi a una forma di cerebralismo gli sembra riduttivo; per Magaldi definire queste opere prodotto di astrazione è riduttivo ed effimero, mentre è più corretto pensare al realismo che approfondisce l'aspetto umano dell'autore. Egli propone alcuni concetti chiave. Il paradigma ragione passione non è un'antinomia e non va considerata come se fosse costituita da due poli opposti. La sensibilità dell'uomo pirandelliano appare nella sua integrità, e non esistono poli contrapposti come razionalità istinto, pensiero cuore, intelligenza, sensibilità. Il testo teatrale si realizza pienamente nella trasposizione scenica, ed è l'esito sorprendente della realizzazione finale dell'opera. Nella realtà l'uomo ha molteplici aspetti, ma in palcoscenico appare nella sua totalità. Dunque la tecnica pirandelliana della dissociazione espone gli aspetti molteplici della natura umana, mostrando le contraddizioni dell'individuo. Il profilo drammatico del personaggio è l'atto finale del processo creativo; l'uomo resta imprigionato nella forma, cioè nel ruolo che la società gli ha imposto forzatamente, e quindi “si impone allora la tirannia della Forma” (MAGALDI, 1989, p. 228). Gli altri agiscono contro

¹³ MAGALDI, S. “Razão e paixão em Pirandello”. Em *O texto no teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, pp. 227-229. Il saggio scritto nel 1956 è inserito nella raccolta *Texto no teatro*, pubblicato nel 1989, in cui sono riuniti i saggi di critica teatrale, di cui quattro sono dedicati al dramma pirandelliano.

¹⁴ “Pirandello, mais que nenhum outro autor preocupado com a multiplicidade do indivíduo, fragmentou-o em imagens que poderiam reproduzir-se até o infinito, pois somos tantos quantas as pessoas que nos contemplam. Essa impossibilidade de ser “um” torna o homem incomunicável, unindo num mesmo território realidade e sonho, vida e ficção. Pirandello quebrou a fronteira entre “ser” e “pensar ser” porque jamais se conseguirá conciliar esse dualismo”.

l'individuo crudelmente senza lasciargli la libertà di vivere come realmente è, nel proprio "apparire". Il flusso della vita invece scorre inarrestabile, e non può restare bloccata nella "forma"; qui, Magaldi individua il dramma del personaggio in cui è presente il pessimismo pirandelliano. Analizzando la biografia, egli ritiene che il processo di maturazione della drammaturgia pirandelliana si sia sviluppato in sincronia con gli eventi della vita. La difficoltà di comunicazione riflette le esperienze difficili del drammaturgo. Nel brano dei *Giganti della montagna*, citato da Magaldi, Cotrone riassume sinteticamente il senso del contrasto forma-vita

Perdoni, Contessa, non m'aspettavo da lei che mi dovesse dire così. Non è possibile che non ci creda anche lei, come noi. Voi attori date corpo ai fantasmi perché vivano - e vivono! Noi facciamo il contrario: dei nostri corpi, fantasmi: e li facciamo ugualmente vivere. I fantasmi... non c'è mica bisogno d'andarli a cercare lontano: basta farli uscire da noi stessi¹⁵. (MAGALDI, 1989, p. 229) Traduzione mia.

Il drammaturgo tenta di ricomporre gradualmente l'individuo nella sua interezza, cercando di recuperarne l'integrità, ma ottiene solo la scissione irreversibile in frammenti inconciliabili; e sembrerebbe che in questo saggio sia stato individuato l'aspetto contraddittorio della poetica pirandelliana, fino a quel momento sconosciuto alla critica brasiliana.

5.3 La realizzazione del testo teatrale

Per Magaldi è fondamentale impedire che la demagogia abbia il sopravvento sull'esegesi dell'opera pirandelliana, per non imprigionare Pirandello negli stereotipi creati dalla moda del periodo. L'esordio del critico teatrale impegnato caratterizza l'incipit del saggio del 1960, in cui egli affronta lo studio dell'aspetto popolare di alcuni testi. Il teatro popolare è caratterizzato da una "terrestrità" inconfondibile, che contraddistingue "il drammaturgo siciliano"¹⁶ come l'autore più complicato e cerebrale (MAGALDI, 1989, p. 230), proprio perché sa unire le complesse analisi psicologiche con l'aspetto regionale della sua terra, definito "dipendenza istintiva alla sua terra e

¹⁵ PIRANDELLO, L. *I giganti della montagna*, edizione on-line. In *Biblioteca dei Classici Italiani* di Giuseppe Bonghi, 1996.
http://www.classicitaliani.it/pirandel/drammi/44_giganti_della_montagna.htm (Ultima consultazione: 30 settembre 2015).

¹⁶ Si tratta del saggio *Pirandello popular*, inserito in *O texto no teatro*.

alla concretezza” della vita quotidiana (MAGALDI, 1989, p. 231)¹⁷. Per il teorico della critica teatrale il nucleo centrale dell’opera è rappresentato dalla straordinaria sintesi artistica degli elementi opposti. Dunque la contraddittorietà è alla base dell’opera d’arte dello scrittore siciliano da collocare nella storia della drammaturgia, come il creatore dell’espressività teatrale, in cui predomina l’aspetto grottesco dei personaggi. Il carattere celebrativo del saggio lascia spazio all’interpretazione teorica di una parte delle opere in cui si usa il linguaggio pertinente allo stile del pensare siciliano. Poche volte scrive in dialetto, ma le espressioni riflettono la visione del mondo degli isolani, anche se scritte in italiano. E lo stile di scrittura va analizzato per comprendere anche il nesso con le tematiche sviluppate in queste opere.

In *Vestir os nus*, saggio pubblicato nel 1964, Magaldi parla della propria esperienza di critico teatrale e curatore delle opere di Nelson Rodrigues, accennando ancora al rischio di fraintendimento del contenuto e del significato reale dell’opera pirandelliana

Il pirandellismo minaccia di ingoiare Pirandello, così come il *marivaudage* ha oscurato per tanto tempo l’aspetto vero di Marivaux. Un autore inventa la sua originalità, impone il suo stile contro i modelli attuali, e dopo le nuove caratteristiche letterarie lo condannano per “modismo”, fin quando la storia scopre il significato reale. (MAGALDI, 1966, p. pp. V-XI) Traduzione mia¹⁸.

Chiarendo quali sono gli errori commessi dai suoi predecessori, si fa il punto sul significato del dramma teatrale pirandelliano. La *Prefazione a Vestire gli ignudi* (1966) è uno studio teorico in cui egli è decisamente un critico teatrale consapevole conoscitore e desideroso di diffondere la corretta esegesi del nuovo teatro drammaturgico. Per Magaldi l’errore più diffuso è attribuire alle opere caratteristiche che non gli appartengono, seguendo le tendenze collettive più in voga del periodo. Seguire i luoghi comuni del pressapochismo conduce alla scarsa conoscenza teorica ed è l’errore di interpretazione più comune che ha rischiato di alterare il pensiero dell’autore, favorendo i fraintendimenti. Ma nella storia della critica pirandelliana brasiliana, Magaldi avverte la mancanza di analisi teorica sul concetto di drammaturgia

¹⁷ “Apego instintivo à terra e ao concreto”.

¹⁸ MAGALDI, S. Prefácio à PIRANDELLO, L. *Vestir os nus*. Trad. di Ruggero Jacobbi. São Paulo: Brasiliense, 1966, pp. V-XI. Il termine *marivaudage* nasce con la commedia teatrale di intreccio amoroso del Settecento di Marivaux, considerato scrittore di ricchi preziosismi ed espressioni raffinate. Traduzione mia.

nelle opere teatrali. Dopo questo esordio iniziale il critico brasiliano analizza il testo teatrale *Vestire gli ignudi*, affermando che è l'opera più originale di tutta la produzione.

Vestire gli ignudi, senz'altro è uno dei testi più belli di Pirandello, mostra le qualità dello scrittore, lasciando in secondo piano ogni possibile gioco cerebrale, per immergersi nel destino del protagonista con evidente compassione e sofferta passione. (MAGALDI, 1966, p. pp. V-XI) Traduzione mia

Il cerebralismo non è l'elemento teorico adatto per delineare il profilo di Pirandello, mentre l'ironia è l'espedito necessario con cui il drammaturgo caratterizza i personaggi coinvolti nei tragici intrecci tematici. Ersilia appartiene alla schiera degli eroi e delle eroine, trascinati nella spirale malvagia dell'irrazionalità assurda dell'esistenza.

L'intuizione di Magaldi individua in *Vestire gli ignudi* un rovesciamento della trama dei *Sei personaggi*, in cui ognuno di loro conversa con l'autore per ottenere un'identità e vivere realmente e autonomamente; nel dramma di Ersilia invece l'autore osserva l'aspetto più intimo di questa figura femminile, e quindi il rapporto personaggio-autore viene invertito in quello dell'autore-personaggio, dove chi scrive è il creatore fac totum della situazione¹⁹.

Lo studioso propone un'analisi significativa del testo, mostrando la sua struttura logica e gli innumerevoli aspetti della razionalità. L'eroina Ersilia pensa di creare l'abito adatto per affrontare la morte che lei stessa si dà; e durante un'intervista al giornale lei mente, raccontando di essere una vittima innocente, mentre sa bene di essere una donna immorale. La morte non arriverà ed Ersilia sopravvivrà. L'abito è l'apparenza concretizzata nel vestito indossato, e tutti dovrebbero accettarla, ma quando le sue menzogne vengono scoperte le viene strappato. Gli uomini spietati, suoi finti amanti, fingono di esserle amici e lasciano la donna senza vesti. Per Magaldi la scelta di mettere a nudo il personaggio è un mezzo per evidenziare la malvagità e l'ostilità del mondo, origine del pessimismo anti-illusionista, privo di compromessi con la realtà, simboleggiato proprio dal momento in cui Ersilia apre le mani per esprimersi con un gesto senza parole, credendo che l'umanità martirizzata abbia bisogno di mentire (MAGALDI, 1966, p. X)²⁰. Perciò Pirandello la lascia morire nuda, immersa

¹⁹ CAPUTO, R. *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*. Roma: Euroma, 1996.

²⁰ "Pirandello opta pela total nudez do indivíduo, no mundo hostil" Pirandello opta per la totale nudità dell'individuo nel mondo ostile.

nel silenzio circostante, ma per scelta dell'autore la morte non arriverà, esito imprevisto che si pensa sia nato dalla sua compassione, cioè dalla nota "pietà pirandelliana". In quel momento dell'azione scenica il personaggio decide di suicidarsi per la seconda volta

Non resta niente a Ersilia, in questo nuovo dialogo con i malvagi. Decide allora di affrontare ancora una volta la morte, senza alcuna veste che la ingentilisca. Pirandello sceglie la totale nudità dell'individuo dentro il mondo ostile. Da questo punto di vista il suo pessimismo è anti-illusionista, e non si adatta a un qualsivoglia compromesso con la realtà. Ersilia apre le mani, per esprimersi soltanto con un gesto privo di parole, perché l'umanità martirizzata ha bisogno di menzogne: una fuga dalla dura realtà che gli è stata imposta, una compensazione per la triste avventura terrestre. Ma ora Pirandello la lascia morire in silenzio, nuda. Morta non potrà più rivestirsi [...]. In un certo senso il drammaturgo giustifica l'eroina, ricoprendola completamente con la sua immensa compassione²¹. (MAGALDI, 1966, p. X) Traduzione mia.

Il bellissimo brano di Magaldi che abbiamo appena letto guida la nostra attenzione su alcuni elementi centrali del testo. Penso che dobbiamo riflettere sulla nudità e sul disvelamento della perversità umana, concetti che appartengono alla fragilità, scaturita dal "gioco inutile" tra senso di colpa e certezza; e infine la disperazione come il terribile marchio finale veritiero, elementi che chiariscono la visione pessimista del drammaturgo nell'analisi della precarietà dell'esistenza. Al disvelamento tragico della condizione umana si unisce la profonda umanità dell'uomo Pirandello; e quindi la teoria interpretativa del teorico teatrale mette fine definitivamente a una fase della critica passata, ormai superata. (MAGALDI, 1966, p. XI).

Nel saggio *O cenário no avesso* (1977) l'analisi si sposta sui *Sei personaggi in cerca d'autore*, opera in cui si vuole individuare i principi base dell'estetica teatrale pirandelliana. A suo parere, si teatralizza in palcoscenico l'equivoco dell'esistenza e

²¹ "Não resta nada a Ersília, nesse novo diálogo com os algozes. Ela resolve enfrentar outra vez a morte, porém sem nenhuma veste embelezadora. Pirandello opta pela total nudez do indivíduo, no mundo hostil. Dêse ângulo, seu pessimismo é antiilusionista, e não se ajusta a quaisquer compromissos com a realidade. Ersília ainda abre as mãos, para exprimir com um gesto sem palavras porque a humanidade martirizada precisa da mentira: uma fuga à dureza que lhe é imposta, uma compensação para a triste aventura terrestre. Mas, agora, deixem-na morrer em silêncio, nua. Contem que ela, morta, não se pôde vestir. [...] Conclui-se, sem dificuldade, que o dramaturgo justifica a heroína, banha-a com a sua imensa compaixão".

l'incomunicabilità in un rituale celebrativo del soggetto. Se l'uomo non svela la sua vera identità, anche il personaggio pirandelliano non è facile da capire per l'attore che deve recitarlo, pertanto le possibilità di "essere", cioè di interpretazione sono svariate. L'individuo possiede molteplici aspetti caratteriali, costituiti da personalità diverse, abilmente raccontate attraverso la finzione teatrale e qui si concentra l'estetica teatrale pirandelliana. Ognuno dei sei personaggi, rappresenta "la materia fluida umana" che incorpora le contraddizioni inconciliabili dell'uomo fissandole nella forma immutabile. Tuttavia l'integrità delle povere creature sembra inesistente negli attori che dovranno farli rivivere. Magaldi cita una didascalia del testo per spiegare la sua complessa intuizione: "i 'Personaggi' non dovranno apparire come 'fantasmi', ma come 'realità create', costruzioni immutabili della fantasia, e dunque reali e consistenti rispetto alla volubile naturalità degli Attori". E con questo egli conclude che Pirandello ha chiarito qual è la sua idea del complesso rapporto personaggio-attore.

Questo flusso variabile dell'esistenza coinvolge i soggetti teatrali, i quali però sono privi di imperfezioni, ma superiori alla creatività del loro autore. Sembrano inseriti nella natura come se fossero creature vive, ma sappiamo che sono nati dalla fantasia di Pirandello, e che reagiscono secondo la propria logica, ponendosi contro il suo immaginario e provocando l'inevitabile conflitto con lui. Il contrasto in alcuni momenti diventa esasperato, perché è stato creato consapevolmente, come se si volesse presentare al pubblico un'opera teatrale contraria ai canoni classici. Una forte carica vitale è affidata ai personaggi al punto tale che sembrano realmente indipendenti rispetto allo svolgimento dell'azione teatrale. Non solo. Magaldi evidenzia che queste "realità tangibili" spaventano il razionalismo del Direttore di scena e sorprendono il pubblico, invitando a riflettere sul rapporto personaggio-attore.

L'antitesi degli elementi è l'aspetto vitale della creazione pirandelliana e caratterizza il processo di maturazione della trilogia "Teatro nel teatro". I *Sei personaggi, Ciascuno a suo modo, Questa sera si recita a soggetto* rappresentano tre fasi del percorso unico, realizzati consapevolmente dal drammaturgo; l'elemento centrale del conflitto matura anch'esso con l'evoluzione dei tre drammi teatrali: il primo è simboleggiato dal conflitto autore-attori, il secondo è rappresentato dal contrasto autore-spettatori, mentre l'ultimo terzo dramma segna la conclusione della trilogia, in cui si pensa che sia concentrato il problema dell'incomunicabilità del testo nella resa scenica finale. L'autore affronta l'impatto della realizzazione teatrale scrivendo le didascalie, utili indicazioni per la messa in scena. In questo contesto la soggettività totalizzante del personaggio esige l'autonomia di vivere

indipendentemente da tutto il resto. Ed è questa la base della filosofia estetica pirandelliana.

La soggettività totale, che è il fondamento della filosofia pirandelliana, trasforma gli esseri incomunicabili e si proietta, nel palcoscenico del teatro, nell'assurdità della trasformazione della parola dell'autore sulla scena²². (MAGALDI, 1977)

Pirandello ha inserito nel testo teatrale personaggi-attori che rappresentano alcuni aspetti della propria personalità, e che esprimono le stesse contraddizioni nate dai conflitti vissuti dall'autore. Di questo Magaldi ne è certo e precisa che il drammaturgo decide l'azione da realizzare, anche se le sue creature prendono corpo e diventano indipendenti.

Il conflitto personale sull'essenza reale del teatro (o dell'arte) impegna Pirandello per tutta la vita. L'ultima opera scritta e rimasta incompleta, *I giganti della montagna*, è il testamento spirituale e la riflessione serena e disincantata. La strana allegoria sintetizza i conflitti intimi del drammaturgo, risolvendoli nella dimensione che non tradisce più la visione dell'autore, ma la fonde nell'estetica globale del teatro²³. (MAGALDI, 1977) Traduzione mia.

Penso che questo studio chiarisce pienamente la finalità di un progetto teatrale pirandelliano, decisamente molto più complesso di quanto possiamo immaginare, rimasto in fieri con l'opera incompiuta dei *Giganti della montagna*. Qui si può parlare di estetica teatrale, in quanto Pirandello ha creato una maggiore consapevolezza del lavoro dell'attore, costretto dalla complessità della trama a entrare nel testo completamente e forzatamente. Se i conflitti personali di Pirandello sono stati determinanti nella creazione dei testi, è pur vero che sono stati superati, creando un'estetica del teatro, mai esistita prima, basata su categorie che trovano la propria valenza in palcoscenico e lì si realizzano: la didascalia, il ruolo dell'autore, la

²² MÁGALDI, S. *O cenário no avesso*. São Paulo: Perspectiva, 1977. "A subjetividade total, que é o fundamento da filosofia pirandelliana, torna os seres incomunicáveis e se projeta, no plano do teatro, no paradoxo da impossível captação cênica da palavra do autor".

²³ "O debate sobre o valor do teatro (ou da arte, por extensão) obcecava Pirandello até o fim da vida. *Os Gigantes da Montanha*, a última obra que escreveu e deixou incompleta, representa um verdadeiro testamento espiritual, na sua meditação serena e desencantada. A estranha alegoria sintetiza os conflitos íntimos do dramaturgo e os resolve numa visão que não trai mais a perspectiva do autor, fundindo-a numa estética global do teatro".

scenografia e infine il rapporto vitale autore-personaggio-attore-pubblico. Il processo comunicativo è analizzato per mostrare l'immaginazione creativa, l'opera d'arte, unita alla tecnica drammaturgica niente affatto trascurabile, se si vuole approfondire la valenza dell'opera pirandelliana. L'arte non si identifica con la realizzazione della realtà oggettiva recitata a teatro, ma è invece la chiara manifestazione del rapporto sofferto tra la realtà di Pirandello e chi deve interpretarla: il personaggio.

LA CRITICA CONTEMPORANEA

6.1 Francisco Degani: l'analisi teorica e narratologica delle novelle

L'obiettivo del lavoro di Francisco Degani¹ è ripercorrere l'itinerario narrativo delle novelle, ricostruendo lo sviluppo nel tempo del racconto breve dello scrittore, sulla base della tradizione italiana della novella, e chiarire le fasi dello sviluppo del pensiero: dal concetto di forma introdotto da Tilgher alla fase di dissoluzione del personaggio, come processo di graduale dissolvimento dell'individuo. Inoltre si approfondisce una caratteristica importante della produzione pirandelliana poco studiata finora: quella in cui i personaggi animali, (che a me sembrano umanizzati) predominano nelle novelle². Gli aspetti della biografia e le caratteristiche principali dell'epoca sono importanti per l'analisi teorica finale degli ultimi capitoli del saggio, dedicati all'interpretazione critica della disgregazione dell'individuo di fronte alla problematica esistenziale. Partendo dall'impostazione storicistica, cioè analizzando le relazioni esistenti fra alcuni eventi storici e i problemi sociali dell'epoca con le tematiche e il pensiero dell'autore, Degani spiega le ragioni delle scelte tematiche iniziando da *Novelle per un anno* fino alla produzione novellistica degli ultimi anni, giungendo infine alle opere dell'ultimo periodo, come *I giganti della montagna*. Il nesso tra la vita dello scrittore e la produzione delle opere è determinante, e il fattore biografico è fondamentale per capire il processo di formazione del suo pensiero. La poetica basata sulla maschera e sulla frantumazione della coscienza identitaria dell'individuo non nasce solo dalla creatività, ma ha origine nell'amarezza per gli eventi personali e per gli avvenimenti sociali. Nel primo capitolo *Pirandello e la sua epoca* si traccia un quadro socio-culturale e filosofico dell'epoca: marxismo e positivismo a confronto in un panorama sociale piuttosto variegato. Il nord industrializzato contro il sud agricolo e povero, contesto sociale determinante per le scelte tematiche. Alla luce di quanto asserisce Charles Darwin con *L'origine delle specie* appare evidente che l'effetto della "casualità" del destino sugli esseri umani è

¹ DEGANI, F. *Pirandello "novellaro", da forma á dissolução*. São Paulo: Editora Nova Alexandria Humanitas, 2009. Francisco José Saraiva Degani è un appassionato cultore di letteratura italiana, ma anche uno studioso di Pirandello, di cui ha tradotto varie opere in portoghese e su cui ha scritto alcuni testi come teorico della letteratura.

² DEGANI, F. *Pirandello e a máscara animal*. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.

decisivo, così come l'elemento della "superiorità degli esseri umani" sulle altre specie animali. Allo stesso modo l'uomo pirandelliano è schiacciato dal destino più forte della sua volontà, contro il quale egli lotta senza riuscire a cambiare niente.

Sembra che l'uomo e la realtà non seguano più percorsi facilmente identificabili, regolati dalle leggi prevedibili e indiscutibili, come quelle descritte da Charles Darwin nell'*Origine delle specie*, che asserisce la "superiorità" degli esseri umani sulle altre specie. L'idea della casualità appare come regolatrice della vita umana. (DEGANI, 2009, p. 25) Traduzione mia.

Vari eventi culturali influiscono su Pirandello, in primo luogo, la diffusione della teoria della relatività di Einstein, scoperta scientifica che crea un'alternativa allo stile del pensare tradizionale, proprio perché nella teoria dello scienziato gli atomi seguono un movimento alternativo diverso da quello immaginato fino a quel momento. Seguono incertezze e dubbi sull'esistenza assorbite, anche se inconsapevolmente. L'idea nasce da un brano del saggio *Arte e coscienza d'oggi* del 1893 in cui lo scrittore riflette sulla confusione dei tempi moderni. Nonostante l'affermazione di estraneità alle teorie della nascente psicoanalisi di Freud, Degani ritiene che lo scrittore sia stato influenzato anche se in modo non intenzionale e involontario, soprattutto perché le teorie innovative sulla psiche circolavano frequentemente nei giornali dell'epoca. Dall'analisi delle trasformazioni della società europea si passa a quella degli eventi più importanti della vita, come l'assenza del figlio Fausto coinvolto nella prima guerra mondiale. Scrive infatti *Berecche e la guerra* ispirandosi all'evento doloroso della sua scomparsa per disapprovazione contro la guerra. Se a noi sembra che il fascismo sia stato un fattore determinante per l'intellettuale italiano tanto da ottenere la direzione della Compagnia "Teatro d'Arte di Roma" dopo l'affiliazione al partito, in realtà la presunta "strategia dello scrittore per ricevere incentivi dal governo fascista" fu inutile (DEGANI, 2009, p. 31). Mentre l'invenzione del cinema è sicuramente rilevante nel suo percorso narrativo, come Degani giustamente evidenzia.

Nel capitolo *Vita e arte: tre momenti nella poetica di Pirandello* si indicano tre fasi dello sviluppo del pensiero: il contatto con il mondo esterno, il conflitto tra vita e forma, e infine la soluzione finale del passaggio verso l'altra dimensione della realtà. Esisterebbe un nesso tra la concezione della vita e dell'arte e la realtà sociale e culturale del momento in parte ereditata da Giacomo Leopardi

La concezione della vita e dell'arte di Pirandello è legata alla realtà socio-culturale dell'uomo dell'epoca, e deriva più dall'osservazione esauriente dei fatti piuttosto che dalla posizione filosofica consapevole dello scrittore. Sicuramente questo è stato influenzato da Giacomo Leopardi, per quanto riguarda le vane presunzioni e la meschinità degli uomini, ma è stato influenzato anche dall'educazione universitaria tedesca dell'autore, che agli allucinanti racconti del siciliano ha dato profondità e ampiezza di introspezione e dominio logico che universalizzano queste caratteristiche, fino all'analisi dei casi più assurdi nelle novelle, per riprodurre l'immagine della sofferenza umana nella narrativa. (DEGANI, 2009, p. 35). Traduzione mia.

L'idea che Leopardi abbia influenzato Pirandello è frequente nell'analisi teorica e critica di altri studiosi brasiliani come Alfredo Bosi e Sérgio Mauro che sostengono questa teoria. Anche se esistono relazioni e somiglianze con altri autori italiani ed europei entriamo, credo, nell'universo dell'approccio comparato difficile per l'analisi teorica e narratologica. Un mondo affascinante che tuttavia non deve dimenticare la reale interpretazione dello scrittore italiano. Come è ben noto, esiste una concezione filosofica consapevole dello scrittore nella poetica dell'umorismo che non è erede di nessun altro scrittore.

6.2 Nuova metodologia di studio del *corpus* delle novelle

Nello studio della prima fase della produzione delle opere, Degani entra in contatto con il mondo dello scrittore stesso e dei personaggi. Per lui il tema ricorrente nei racconti brevi è l'analisi dell'uomo e dei suoi rapporti con la società e i grandi dubbi sull'esistenza che l'individuo di fine secolo viveva in modo drammatico. Emergono tre fasi fondamentali nello sviluppo della produzione pirandelliana: l'uomo di fronte alla società e agli altri individui nel mondo delle apparenze e delle convenzioni sociali; la conseguente necessità di cercare una spiegazione razionale alla condizione difficile della sofferenza del soggetto, a cui la poetica dell'umorismo viene proposta come soluzione, creando quella che a me sembra la teoria dello specchio come metafora dell'essere umano, che vuole osservare se stesso nella superficie riflettente dell'immaginazione, da un punto di osservazione esterno, semplicemente come spettatore di sé. Mentre la terza fase dell'analisi di Degani rivela invece una

soluzione inaspettata nel tempo, nell'ambiente dell'individuo, alla ricerca di una via d'uscita dall'impasse, in cui però emerge una condizione in cui l'individuo resta sospeso in una sorta di "evasione nella poetica del silenzio". (DEGANI, 2009, p. 36).

Se l'influenza di Darwin è un elemento concreto in questo studio, condividiamo sicuramente che alcune novelle propongono l'osservazione della realtà sociale e dell'individuo come realmente fa lo scienziato nell'osservazione speculare della natura. Dunque troviamo racconti di esperienze del soggetto nei rapporti con gli altri e l'uomo vive quotidianamente tra le apparenze.

Pirandello arriva alla conclusione che le relazioni umane sono basate quasi esclusivamente sulle apparenze, sulla forma delle cose, e sulla realtà di ognuno di noi; infatti, siamo di fronte a un vuoto interiore che tentiamo di riempire. Le prime novelle di Pirandello, riunite nel volume *Amori senza amore* (1834) ne sono la testimonianza certa. (DEGANI, 2009, p. 36). Traduzione mia.

In questa fase iniziale del processo di sviluppo della produzione narrativa, il giovane Pirandello prende "contatto con il mondo" circostante, nel periodo in cui scrivevano i veristi Verga e Capuana (DEGANI, 2009, p. 36)³. Ma se i soggetti delle novelle verghiane sono "i vinti dal destino", restando passivi senza lottare, Pirandello racconta la storia di uomini che protestano senza rassegnarsi alla presenza dell'autore partecipe della loro sofferenza. La differenza sostanziale che separa i due scrittori è riassunta schematicamente da Degani con due diagrammi grafici: il primo rappresenta la struttura chiusa della narrativa verghiana, confrontata con il secondo che riproduce la struttura aperta della novella pirandelliana, in cui sono evidenziati il caso, il risultato insperato e l'esito imprevisto (DEGANI, 2009, pp. 38-39). Ricostruendo la seconda fase della poetica, si propone di riflettere sul destino e sul caso, che spingono i personaggi a cercare una soluzione al dramma vissuto, pertanto Pirandello analizza la loro psiche tracciando una mappa della realtà vissuta, definita "mapeamento da realidade" (DEGANI, 2009, p. 40). Si parte dall'analisi dell'individuo giungendo alla condizione dell'essere umano nel mondo. Il passaggio da una fase iniziale allo stadio successivo della narrativa dimostra che lo scrittore lascia definitivamente il genere narrativo di ispirazione verista per dedicarsi allo studio psicanalitico del soggetto. Si individua il passaggio fondamentale della poetica pirandelliana nel *Fu Mattia Pascal*, in cui il protagonista non ha più nessun elemento in comune con il racconto verista.

³ Degani usa questa espressione titolando il paragrafo *Il contatto con il mondo*.

L'analisi della coscienza umana è contemporanea alla poetica dell'umorismo di derivazione filosofica, ispirato da Adriano Tilgher. Si vuole riflettere sul tema del conflitto tra vita e forma, spiegando perché il personaggio si trova ad affrontare una vita soffocata dalla varietà di forme, imposte dalle norme sociali. L'individuo tenta di liberarsi dalle convenzioni, dopo aver indossato maschere che non ha scelto, ma che è stato costretto a indossare.

Il concetto di "forma" nelle novelle e nei romanzi è equiparabile al concetto di "maschera" nel teatro. La "forma" è determinata dalle convenzioni sociali, dall'ipocrisia che è alla base delle relazioni umane. Nella maschera troviamo il contrasto tra illusione e realtà; l'illusione che la realtà sia uguale per tutti e la realtà che si vive solo con la "forma", da cui non è più possibile fuggire. (DEGANI, 2009, p. 44). Traduzione mia.

Degani individua alcuni elementi nuovi nella poetica pirandelliana rispetto all'approccio metodologico dei critici italiani (Arcangelo Leone de Castris, Romano Luperini): l'illusione, la lotta dell'uomo tra la staticità della forma e gli impulsi interiori irrefrenabili dell'individuo derivano dall'arte pirandelliana. *L'umorismo* viene analizzato, commentando i brani dello scrittore. Attraverso il gioco della percezione del contrario e del sentimento del contrario si evidenzia la contraddizione della realtà, irricognoscibile perché disintegrata completamente dalla molteplicità delle forme.

E qual è la vera e autentica realtà? Per Pirandello non esiste perché la vera realtà è caratterizzata dalla legge della pluralità estremamente relativa, basata sulla decadenza dell'io e sulla mancanza di chiarezza: la non univocità. (DEGANI, 2009, p. 55). Traduzione mia.

Come si può intuire, vengono evidenziati gli elementi fondamentali della poetica dell'umorismo: il riso amaro, la frantumazione della coscienza, il grottesco e il paradosso, l'analisi interiore del soggetto. L'impatto dell'individuo con la realtà è uno scontro che lo getta in uno stato di follia, o meglio, la società lo crede pazzo perché non vuole sottostare alle convenzioni sociali. La scelta compiuta da Mattia Pascal è interpretata come il rifiuto drammatico delle forme convenzionali. Mentre la finta morte è il folle esito finale dopo il rifiuto della maschera.

Nell'analisi della terza fase della poetica nota con le ultime opere *La nuova colonia* e *I giganti della montagna*, Degani scrive *L'altra realtà* individuando negli anni 1928 e 1929 lo sviluppo della poetica del mito.

Dopo aver preso contatto con il mondo, il mondo di inizio secolo che lo opprimeva, e dopo aver incontrato il “male di vivere”, Pirandello reagisce alla disillusione con l’ironia dell’umorismo e il disprezzo drammatico, forse l’illusione è la più necessaria delle virtù umane, e perciò l’uomo cercherà sempre una “forma”, un *modus vivendi*, per potersi relazionare con gli altri e ingannare se stesso nella vana speranza di incontrare qualche soddisfazione nel vivere. I tentativi di evitare il male di vivere, di trovare un luogo nella società e una forma che rifletta la sua verità interiore, sono le aspirazioni umane per le quali vale la pena lottare. (DEGANI, 2009, p. 61). Traduzione mia.

L’impossibilità di trovare l’illusione giunge alla consapevolezza della frammentazione dell’individuo che non riconosce più la sua immagine riflessa nella realtà e non riuscendo a trovare una soluzione alla sua tragica condizione Pirandello inventa una realtà alternativa. Ma si tratta di “una dimensione sospesa”, il mito espresso attraverso “la poetica del silenzio”. Le situazioni narrate nelle ultime opere sono fugaci ed evanescenti, ma cercano di ricomporre “l’unità spirituale” del soggetto. Degani definisce “sentimenti mistici” quelli più intimi repressi nell’anima, indispensabili per “ricostituire emozioni vere e durature avvicinandosi alla natura” in cui individua un intimismo derivato da Leopardi e da Pascoli. Le tre opere della maturità che confermano questa teoria sono *Lazzaro*, *La nuova colonia*, e *I giganti della montagna* con le tre tematiche mitiche della fede, della famiglia e dell’arte. La fase della scrittura mitica è individuata anche nelle novelle scritte negli anni 1930-36 e nel romanzo *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*. La ricerca di un nuovo percorso narrativo nasce dal desiderio di trovare una soluzione al dramma umano vissuto. L’atto del rifiuto della maschera necessita la creazione di un’altra dimensione della coscienza, non più basata sulle illusioni, ma sulla verità. “L’uomo tende naturalmente alla soluzione, tende a dare forma al Caos, l’armonia contro il disordine”. La soluzione finale non è più la morte o la follia, ma va oltre la morte stessa, è nella parte più nascosta ed intima dell’anima, e precisamente “nella coscienza che rigetta la maschera e si espande, cercando di attingere altre coscienze più autentiche che non necessitano più l’illusione per completarsi” (DEGANI, 2009, p. 63).

La capacità artistica di saper cogliere il momento più importante della creazione, è il pirandelliano sentimento del contrario; Per Degani l’arte si ripresenta nelle ultime opere sotto le sembianze del mito e nella natura, oltrepassando il limite fisico

dell'essere umano alla ricerca di una dimensione spirituale della coscienza, forse appartenente allo stesso autore; e il mago Cotrone rappresenta tutto questo.

6.3 Diacronia e sincronia nella scelta tematica della tipologia umana e animale

In un'intervista del 1911 Pirandello preferì definirsi “novellaro” piuttosto che scrittore; l'espressione è utilizzata da Degani nella seconda parte del saggio, dedicata allo studio del *corpus* novellistico. Sappiamo che già Lukács definì la novella italiana l'anteprima del romanzo, proprio perché era un genere narrativo lontano dai racconti medievali, impostati sulla simbologia astratta. Degani ci ricorda che il racconto breve deriva dal *Novellino* e dal *Decameron*, che hanno costituito le radici per lo sviluppo futuro. Penso allora a Boccaccio che, come Pirandello, racconta la sua visione del mondo, narrando le storie con una varietà incredibile di personaggi diversi, “il paradigma della condizione umana”, per usare la stessa espressione di Degani. La scelta di proporre tipologie umane che vivono situazioni al limite del paradossale e che capiscono qual è il loro “gioco”, ha origine nella tradizione novellistica italiana, su cui Pirandello si basa per creare il proprio genere del racconto breve. Il gioco a cui il personaggio deve partecipare consiste nel gettare via la maschera delle convenzioni sociali, per riflettersi al centro del ciclone dell'esistenza da cui viene inghiottito.

Tutta la novellistica, come l'opera intera di Pirandello, è basata sul personaggio che vive una situazione al limite; nel momento in cui si trova in mezzo a un fatto banale e senza importanza, prova una specie di rivelazione, un'epifania, ed inizia a “capire il gioco”. È l'istante in cui la maschera cade, o è gettata via, ed egli si trova di fronte a se stesso, come nell'occhio di un ciclone in mezzo alla forza della vita che agisce su di lui. (DEGANI, 2009, pp. 68-69). Traduzione mia.

Per Degani questo è un modo traslato di raccontare le proprie angosce e l'ansia di vivere della sua epoca, facendo vivere al personaggio le situazioni più strane e drammatiche, concentrando su questo la commedia e la tragedia esistenziale dell'uomo.

Nelle novelle e più tardi nel teatro, i personaggi dell'universo pirandelliano sono il veicolo attraverso il quale l'autore rappresenta le angustie della propria vita e del suo tempo. È una moltitudine che si

agita e lotta, entra ed esce dalla scena, [...], per rappresentare a voce alta la commedia delirante e assurda della vita.

(DEGANI, 2009, p. 69). Traduzione mia.

Il personaggio è il fulcro intorno al quale gira la novellistica pirandelliana, da *Personaggi*, a *La tragedia del personaggio*, *Colloqui coi personaggi* fino a giungere ai *Sei personaggi in cerca di autore*. Vengono citati alcuni critici italiani che hanno studiato lo sviluppo della produzione dello scrittore: Da Giacomo Debenedetti a Romano Luperini, da Arcangelo Leone de Castris a Giuseppe Petronio, teorici presi in esame, proponendo però un nuovo approccio completamente personale che ci introduce nel suo studio teoretico di Degani. La metodologia proposta cerca di riordinare le tematiche delle *Novelle per un anno*, basandosi sull'analisi diacronica e sulla lettura interpretativa sincronica delle novelle. Inserisce i dati biografici dell'autore individuando alcune tematiche ricorrenti in determinati gruppi di novelle secondo uno schema cronologico. La tematica d'amore è quella argomentata nelle prime novelle della raccolta e sviluppata ulteriormente ne *L'esclusa*, in cui "i personaggi soffrono, umoristicamente, con amori senza amore" perché appaiono traditi. Il periodo in cui sono state scritte le novelle in questione va dal 1884 al 1911 (DEGANI, 2009, p. 92). Il conflitto bellico in *Berecche e la guerra*, *Colloqui con i personaggi*, *La camera in attesa*, *Quando si comprende*, *Ieri e oggi*, *Frammento di cronaca di Marco Leuccio e della guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea*. Questo gruppo di novelle scritte tra il 1914 e il 1919 convincono Degani sul dissenso che Pirandello stava vivendo dentro di sé tra la passione interventista e la convinzione delle barbarie ed efferatezza della guerra. Contemporaneamente a questo tema vi è il dissolvimento della poetica dell'umorismo, mentre l'autore preferiva alternare il sentimento del contrario con il riso amaro sui tristi casi della vita.

La tragedia della guerra dà inizio alla dissoluzione della poetica dell'umorismo in cui si passa gradualmente dal "sentimento del contrario", che rivela gli aspetti dolorosi della realtà dinanzi a situazioni di facile sorriso, al riso amaro senza tolleranza. Nel tormento quotidiano della "grande carneficina" della guerra, non c'è più spazio per filtrare o nascondere il confronto doloroso con le disavventure e le desolanti ragioni della realtà, che mettono a soqquadro le difese fittizie, imposte dall'umorismo. (DEGANI, 2009, pp. 92-93). Traduzione mia.

Questo tipo di pessimismo è più intenso nelle novelle successive ed è contemporaneo alla ricerca delle ragioni della sofferenza; mentre in una prima fase i personaggi cercavano di difendersi, scegliendo le modalità più strane e paradossali, ora invece cercano solidarietà e conforto, come nella scena in cui Don Lollò incontra zì' Dima Licasi per il colloquio, durante il quale avrebbero dovuto trovare la soluzione migliore per risolvere il caso a noi tutti noto de *La giara*.

Lo spazio geografico reale in cui si svolgono le storie sono Agrigento, Kaos, Porto Empedocle e Roma, luoghi in cui Pirandello è vissuto e che caratterizzano in modo diverso la trama di ogni racconto, essendo il tema comune di molte novelle. Per evidenziare l'importanza della varietà della tipologia umana⁴, si ritiene che le novelle rivelino le situazioni vissute realmente dallo scrittore, in cui è facile individuare gli elementi tragici e grotteschi della vita. L'ambiente agricolo del sud è posto a confronto con la società medio borghese di Roma e questi "microcosmi" coinvolgono individui che lottano contro il destino, ma la sconfitta è inevitabile per tutti. Tentano di fuggire ma restano coinvolti nella realtà che li circonda senza riuscire a distaccarsene. Sono elementi comuni per ogni soggetto, appartenente a categorie sociali e a tempi diversi

Tutti i personaggi pirandelliani, nonostante le differenze sociali o culturali, ricevono la stessa condanna di essere sconfitti durante la lotta; ogni rivolta è inutile e tutte le volte che, consapevoli o inconsapevoli, si sforzano di uscire da questa condizione in cui sono stati relegati dalla vita, subiscono la disintegrazione totale della propria personalità e della propria volontà che li porta alla sconfitta totale. (DEGANI, 2009, pp. 97-98). Traduzione mia.

L'esito finale della triste commedia umana è la solitudine di molti personaggi, come in *La mano del malato povero*, e *Nell'albergo è morto un tale*, scritti nel 1915. L'altro punto di arrivo è la follia in mancanza di un esito positivo della lotta. I soggetti dell'ambiente borghese romano e di quello contadino siciliano vivono gli stessi drammi e inquietudini, anche se l'ambiente siciliano offre una maggior ampiezza di immagini e Degani crede che essi siano caratterizzati da una intensa vitalità e da una descrizione dettagliata, come il protagonista di *Male di Luna* e *Ciaula scopre la luna* scritte, qualche anno prima, nel 1912 e 1913. Egli ricorda che le novelle sono state scritte durante un ampio periodo della vita dello scrittore e che riuniscono vari tipi

⁴ PETRONIO, G. Le novelle surrealistiche di pirandello. In *Le novelle di Pirandello*, AA.VV., *Atti del convegno di Studi di Agrigento*. Agrigento: Edizioni del Centro Nazionale di Studi, 6-10 dicembre 1979, (1980), p. 211.

umani appartenenti a diverse classi sociali e regioni d'Italia, ma accomunati dalla stessa sofferenza, e dallo stesso male di vivere contro cui è inefficace qualsiasi ribellione, essendo condannati alla stessa solitudine comune. In questo contesto riconosciamo sicuramente la società italiana durante il passaggio tra i due secoli, quando l'uomo avvertiva lo stato d'animo della sconfitta tra illusione, disincantamento, frustrazione, ribellione e redenzione. Elementi che suggeriscono l'analisi introspettiva della psiche umana.

Dopo la stesura del romanzo *Uno nessuno e centomila*, momento di riflessione sull'interiorità umana, veniamo introdotti nel mondo surreale e simbolista del Pirandello mitico, che caratterizza l'ultimo ciclo delle novelle scritte dal 1921 al 1928, definito "un irreversibile estraniamento dalla vita", come se lo scrittore volesse allontanarsi dal mondo della sua narrativa, per intraprendere nuove esperienze. Alla fine del percorso la ricerca della redenzione coincide irrimediabilmente con la frantumazione della coscienza identitaria del soggetto, esito irreversibile definito "la dissoluzione del personaggio" come graduale processo di dissolvimento. (DEGANI, 2009, p. 102).

Così le novelle dell'ultimo periodo sembrano riassumere la posizione storica dell'autore, la dissoluzione di ogni certezza, di qualunque ideale messo in bella mostra dall'etica, dalla metafisica e dalla propria storia, ritirando la maschera della nostra esistenza al mondo per cercare la parte intima del personaggio e dimostrare che la vita, nonostante sia caos e distruzione, follia e morte, può essere vista con meno ostilità, come una rinascita simile al gioco.

(DEGANI, 2009, p. 104). Traduzione mia.

Sulla scia di Leone de Castris e di Benvenuto Terracini, Degani pensa che l'approdo surrealista sia l'esito finale del percorso narrativo pirandelliano in cui non è contemplata la disgregazione dell'arte, complice invece del surrealismo delle ultime opere. La svolta narrativa, ritenuta da Leone de Castris involuzione dello scrittore artista, coinciderebbe invece con la scelta del mito, preferendo la nuova forma d'arte della dimensione surreale, e sostituendola all'analisi dolorosa della realtà psicologica del soggetto. Non è possibile separare la produzione dell'ultimo periodo dalle precedenti⁵. (DEGANI, 2009, p. 108).

⁵ Degani cita Jorn Moestrup. MOESTRUP, J. *The structural patterns of Pirandello's work*. Trad. de Giovanna Finocchiaro Chimirri. Odens: University Press, 1972, p. 252.

La morte e l'aspetto contraddittorio del "mondo dell'uomo" e del "mondo della natura", mettendo a confronto due topos frequenti della narrativa pirandelliana: la città e la campagna. Accennando allo studio di Romano Luperini⁶, i temi delle ultime opere sono considerate l'espressione della ricerca di una nuova visione del mondo, per poetare liricamente sull'altra dimensione: "l'essere nella sua immobilità astorica" (PETRONIO, 1979, 1980, p. 211). Perciò lo scrittore attraversa una fase in cui vuole ricostruire la propria identità di fronte alla società del ventennio fascista, durante la quale l'uomo subiva la disgregazione. Ma il male di vivere che provoca tanto dolore è causato a sua volta dal "male sociale" in cui l'individuo è costretto a fingere e a mentire, lasciandosi andare alle influenze negative oppressive. Questa interpretazione spiegherebbe l'alternanza tra i personaggi siciliani e quelli della società borghese romana, considerando che la città è lo spazio urbano che getta l'uomo nell'alienazione. Secondo Degani, l'ultima fase della scelta della natura è la soluzione finale che permette al soggetto di trovare la dimensione di autenticità in cui respirare aria nuova, guarendo dalle ferite della lacerazione della coscienza, provocata dall'epoca fascista, caratterizzata da dubbi e lacerazioni profonde nell'individuo. Pertanto *Uno nessuno e centomila* nasce nella stessa fase in cui l'autore sta vivendo la crisi, e questo spiegherebbe il lungo periodo di stesura del romanzo, durante il quale cerca una soluzione.

Voglio soffermarmi sull'eredità della nostra tradizione novellistica che penso abbia attinto dal romanzo più antico che possediamo: *Le Metamorfosi* di Apuleio. Troviamo sicuramente alcuni spunti interessanti, come l'elemento fantastico, il sogno e la favola, in cui sono presenti personaggi uomini e animali. Penso infatti al racconto della trasformazione dell'uomo in animale, alla metamorfosi accidentale di Lucio in asino. A mio parere, Pirandello non solo ha ereditato l'elemento fantastico della favola ma ha inserito gli animali nelle novelle perché aveva in mente un progetto specifico.

A riguardo infatti, Degani approfondisce la sua lettura interpretativa, studiando la funzione dell'animale nella novellistica. Egli suggerisce un nuovo metodo di studio, analizzando il ruolo degli animali protagonisti delle storie raccontate, che assumono carattere umano. *Lessing, la Favola e le Favole* è il saggio incompleto perduto, scritto da Pirandello nel 1890-91, lavoro iniziato e non terminato con cui progetta il volume di novelle con i personaggi animali umanizzati. *Le favole di Messer Rinaldo* doveva essere il titolo della raccolta di racconti in cui gli animali assumevano le stesse caratteristiche umane con gli stessi vizi, difetti e pregi, ed essendo anche saggi

⁶ LUPERINI, R. *Pirandello*. Bari: Laterza, 2005.

conoscitori dei valori umani. Questo rivela il legame con la tradizione filosofica del teatro greco, in fondo si tratta di un elemento presente in molti scrittori italiani e Pirandello eredita l'essenza della grecità antica. Qui la questione più importante: è la fase successiva al verismo giovanile che precede la poetica dell'umorismo e che appartiene al processo di maturazione dello scrittore, un intermezzo letterario novellistico che predilige gli animali. Pirandello li usa per chiarire le ragioni dell'infelicità umana con semplice saggezza, affidata alle creature del suo bestiario narrativo. Ma se, come io sono convinta, gli animali sono umanizzati anche l'uomo è, per così dire, animalizzato quando mostra atteggiamenti grotteschi somiglianti alla bestia e niente affatto sobri, percepibili nelle risate animalesche e disumane. E se l'influenza di Esopo sarebbe stata determinante nelle scelte narrative, senza dubbio l'interpretazione è confermata dallo stesso scrittore.

Esiste una relazione tra la bestialità umana e gli animali, in cui l'uomo è contrapposto all'animale, per capire le cause dell'infelicità. Il senso di tutto questo è l'umorismo usato per contestare i difetti e i vizi dell'uomo, che raggiunge lo stato della bestialità. Si tratta tuttavia della reintegrazione dell'individuo nella natura che ricorre nelle novelle del periodo finale, un modo di superare l'angoscia esistenziale. E questo spiega anche la decisione di ricorrere al tema del mito e della natura nelle ultime opere, abbandonando la poetica della maschera e della frantumazione dell'individuo fino al suo dissolvimento, e quindi si aggiunge un altro tassello mancante al puzzle complesso affrontato dalla critica, tentando di chiarire il motivo del passaggio dalla novella psicologica al tema del mito nelle ultime opere.

L'animale è l'elemento narrativo ricorrente nei racconti e riconduce al simbolismo della filosofia pirandelliana, basata soprattutto sul bestiario delle creature. Viene individuato un aspetto interessante da considerare in parte anche determinante nella poetica, in quanto si può dire che l'umorismo si esprime anche attraverso l'animale e non solo con l'uomo. Sebbene l'argomento sia stato studiato da Elisabetta Bacchereti e da Franco Zangrilli nei saggi citati, Degani scrive un intero volume sul tema (DEGANI, 2015, p. 157)⁷. La scelta pirandelliana sarebbe stata motivata dal fatto che l'animale mostra l'aspetto reale di sé senza fingere, diversamente dall'uomo che assume invece false sembianze.

⁷ Si rinvia a Elisabetta Bacchereti. BACCHERETI, E. "L'animalesca filosofia. Appunti per un bestiario pirandelliano". In AA.VV., *I segni e la storia. Studi e testimonianze in onore di Giorgio Luti*. Firenze: Casa Editrice Lettere, 1996, pp. 161-191.

ZANGRILLI, F. *Il bestiario di Pirandello*. Fossombrone: Metauro Edizioni, 2001.

Per quanto non sia produttivo organizzare unicamente le novelle seguendo lo schema strutturale del bestiario, riflettere sull'inventario degli animali utilizzati ci dà la possibilità di indagare sui cambiamenti delle scelte tematiche, ricostruendo lo sviluppo dell'intera produzione narrativa. La nuova metodologia proposta va valutata sicuramente per lo sviluppo futuro, soprattutto per chiarire alcuni punti oscuri non ancora percorsi dalla critica.

Non se ne vada, no, Maestro, non se ne vada!

Diana e la Tuda (1926)

L'ESTETICA TEATRALE CONTEMPORANEA

L'eterogeneità di questi studiosi offre un ampio panorama del pirandellismo brasiliano, ma ognuno di loro sa comprendere e approfondire un aspetto particolarmente importante. L'estetica teatrale è il filone interpretativo che impegna alcuni critici nell'approfondimento dell'esegesi delle opere drammaturgiche, di cui vengono esaminati ulteriori aspetti non contemplati nelle riflessioni precedenti. Non si tratta tanto di proporre una visione ulteriore dell'opera pirandelliana, ma piuttosto di evidenziare la sua portata innovativa e la valenza estetica dell'opera d'arte teatrale, in cui l'attrice e l'attore dovevano dimenticare la propria identità, immedesimandosi nel personaggio. In questo processo, il ruolo assegnato in scena doveva identificarsi da un lato con l'inconscio vissuto dall'autore e dall'altro con la funzione affidata, come l'esperienza artistica di Marta Abba raccontata da Martha Ribeiro. Ma il germe della creatività teatrale è presente in molte novelle dalle quali inizia l'esame teorico di Aurora Fornoni Bernardini, e sicuramente la maturazione della teatralità esistenziale inizia dal racconto breve per comparire nel testo teatrale.

7.1 La lettura interpretativa di Aurora Fornoni Bernardini

Aurora Fornoni Bernardini legge Pirandello, immaginando di conoscerlo da sempre, e cerca di ricostruire lo sviluppo teorico della produzione teatrale¹. Il suo studio si basa sugli elementi comuni nella drammaturgia e nella narrativa, con uno sguardo attento all'analisi storica. Per lo scrittore così eclettico e poliedrico è difficile vivere nell'epoca di transizione tra due secoli, contraddistinti da due visioni del mondo contrastanti, essendo un uomo che non ha potuto risolvere il contrasto storico-sociale, vivendo momenti difficili, e che alla fine sceglie il nuovo percorso metafisico de *I giganti della montagna*. Il mito dell'universo in movimento prende forma nell'anima dei protagonisti, come il profeta dell'utopia prevede tempo e spazio del futuro,

¹ PIRANDELLO, L. *Henrique IV e Pirandello: Roteiro para uma leitura*. Trad. de A. Fornoni Bernardini e H. Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 1990, pp. 75-171. (*Enrico IV e Pirandello: schema per una lettura interpretativa*). Aurora Fornoni Bernardini è docente di varie discipline accademiche di letteratura alla USP di San Paolo. La studiosa ha dedicato anni di ricerca alla teoria e alla critica letteraria, in particolare alla letteratura italiana e russa. I suoi studi vanno dalla comparatistica delle opere narrative alla teoria della letteratura, sino a giungere alla semiotica russa.

nostalgico per quello che è stato e che ha vissuto. È il caso de *La nuova colonia* in cui si racconta il mito della rivolta della natura.

Per Bernardini le tradizioni e la cultura della Sicilia si riflettono in alcuni testi ed è come se Pirandello fosse in esilio, mostrando una personalità istrionica come Gadda, e vivendo sospeso tra due mondi diversi. La studiosa resta affascinata dal linguaggio e dalla vivacità dei dialoghi, analizza la struttura narrativa dei testi comprese le didascalie. *L'innesto (O enxerto)* gli sembra nato da una storia ingegnosa

riuscii a convincermi che Pirandello è stato uno dei drammaturghi più psicoanalitici e che le avventure vissute dal protagonista (di *O enxerto*) sono il modello adatto per la ricerca dell'equilibrio tra la sua personalità e il Super-Ego². (FORNONI BERNARDINI, 1990, p. 19).
Traduzione mia.

Dunque ne *L'innesto* la personalità dell'autore si alterna tra la realtà oggettiva e il suo super-Ego. Pirandello tenta di superare i drammi personali, riflettendoli nelle opere, cercando di unire gli elementi contraddittori nei testi.

Il narratore e il drammaturgo sono due aspetti dell'uomo che ritrova se stesso triste e deluso dai condizionamenti della vita, caratteristiche che si manifestano nei personaggi, evidenziando il legame tra la formazione del racconto e la nozione di "forma". Per Bernardini la sua formazione dipende dagli eventi biografici, per cui egli matura una concezione della vita che sicuramente ha determinato il desiderio di fissare la sua narrativa e drammaturgia in una "forma", creando un "modello di ginnastica psichica dell'Ego", pertanto "la formazione è esistenzialmente una questione che ha a che fare con il concetto di forma" (FORNONI BERNARDINI, 1990, p. 21)³.

Questa analisi cerca di comprendere bene i testi in ogni sua parte, riferendo spesso gli eventi biografici. L'origine ligure della famiglia fa sì che Pirandello prenda le distanze da alcune caratteristiche siciliane ataviche come la gelosia. Il fatto che il padre sia figlio di un garibaldino proprietario di una miniera di zolfo, influenza in parte la scelta delle tematiche di alcune novelle in cui l'argomento trattato è il patriottismo risorgimentale dei racconti. Apprende i valori morali in famiglia quando è ancora adolescente, conoscendo anche i concetti contraddittori come se fossero principi

² "Viria a saber que Pirandello foi um dos dramaturgos mais profundamente psicanalíticos e que as peripécias pelas quais fizera passar a protagonista eram um modelo de ginástica do ego em sua tentativa de equilibrar-se entre o id e o superego, e etc."

³ "É existencialmente uma questão de formação que, esteticamente, tem algo a ver com sua noção de "forma", de que se falará mais adiante".

positivi e negativi posti a confronto, in binomi specifici: “divisione manicheista tra bene e male” (FORNONI BERNARDINI, 1990, p. 21). Sicuramente le novelle mostrano l’energia creativa dell’arte pirandelliana, caratteristica nei protagonisti oppressi dalla piccola borghesia ottocentesca, dedita alla mediocrità, preoccupata di rispettare certe convenzioni ridicole. Bernardini si riferisce a Corrado Alvaro da lei definito il critico più convincente, da cui estrae alcuni presupposti utili per approfondire la sua analisi biografica.

Il complesso dei preconcetti e degli ideali morali ereditati durante l’adolescenza sviluppano nello scrittore adulto fasi evolutive di maturazione. Quindi i presunti principi morali come l’onore provinciale o la purezza e l’onestà, diventano parte della sua personalità matura. Ma la scoperta della realtà provoca la sua rivolta indignata, come faranno i personaggi. Per Bernardini egli scrive quasi una confessione personale che funziona come espiazione, realizzata attraverso il linguaggio specifico. Apprendendo certi valori li interiorizza, per questo l’esperienza religiosa del giovane adolescente ha dato un’impronta particolare ad alcuni racconti. Anche i biografi italiani raccontano l’esperienza religiosa dell’infanzia, quando fu portato in chiesa di nascosto. Due concetti importanti che lo scrittore adulto riflette in alcuni testi: “l’estasi e il disincanto” anche angustianti, evidenti nelle novelle *L’Ave Maria di Bobbio* e *Canta l’epistola*⁴. Bernardini individua nella fede religiosa perduta “una chimera irraggiungibile”, appartenente alla visione di concetti e di dogmi, che nella novella *La fede (A fé)*, ritroviamo in Don Angelino. Il giovane sacerdote della parrocchia di Don Pietro decide di rinunciare all’abito sacro, perché ha perso la fede e non crede più nel sacerdozio. È quindi ben evidente che l’adolescenza di Pirandello è caratterizzata dalla timidezza ma è anche un periodo ricco di esperienze che formeranno il giovane scrittore, autore della poesia *Il ritorno – la via*, delle due novelle *La rosa* e *Lo scialle nero*, e della commedia *Il piacere dell’onestà*⁵.

A proposito dell’attualità dei temi oggetto di riflessione delle opere pirandelliane, Bernardini cita un altro celebre scrittore quasi contemporaneo di Pirandello, Corrado Alvaro; egli riflette sulle differenze di classe tema del *O despejo*, scritto nel 1933 che l’autore rifiutò di pubblicare; si tratta dell’unica novella sul tema dell’uguaglianza dei sessi, quasi un’anticipazione della parità dei diritti tra donna e uomo, tema sviluppato dopo molti anni dal movimento femminista, racconto da cui Bernardini cita un brano

⁴ I titoli in portoghese sono: *A pequena Madona*, *A Ave Maria de Bobbio*, *Canta a Epístola*.

⁵ *A volta*, *A rosa*, *O chale preto*, *O prazer da honestidade*. *Il ritorno – la via* è una poesia dedicata al luogo in cui Pirandello è nato: Caos tra Agrigento e Porto Empedocle. PIRANDELLO, L. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 1960.

La ragazza, che era finita nella peggiore abiezione, infamia, recrimina il padre, che muore nel tugurio da dove lei era stata cacciata:

“Tu non hai mai voluto capire, come è stato, come questa gente può arrivare a questo senza sapere, senza pensare e la gente si pensa di essere preda, piangendo disperata, perché il corpo toccato senza intenzione, ha sentito da solo un piacere vivo, tra la disperazione, e all'improvviso brucia, e tutte le cose che non riguardano più la donna, che ha sentito piacere, non sono stato io a crearle! Si accende il sangue, di noi due e lui anche dopo è rimasto steso, morto, di spavento per avermi posseduto. E dopo è tornato dalla moglie, il codardo, e sconsolato mi ha detto, dopo aver saputo di me, che tutte le donne sono uguali, che non esiste nessuna onestà; uguali agli uomini, stessa carne, e intanto se un uomo lo fa tante volte, non significa niente, mentre se la donna lo fa una volta, appare come cosa grave a tal punto da essere considerata perduta per sempre”.

(FORNONI BERNARDINI, 1990, p. 21). Traduzione mia.

Bernardini ritiene che la decisione di non pubblicare la novella, sia nata dal senso di realismo considerato da Corrado Alvaro come l'unico elemento valido della propria narrativa. Di fatto pensava che il naturalismo fosse il grande errore della narrativa ottocentesca, perché mescolava la realtà con l'estetica dell'arte narrativa, concezione estranea alla sua poetica.

Riguardo l'antinomia tra vita e forma, tema studiato e oggetto di discussione tra Pirandello e Tilgher, la studiosa scrive un'analisi articolata, riflettendo sulla metonimia della diluizione antropica della caotica vita reale, in cui la forma permette di evitarne la deformazione, impedendone il dissolvimento e la disintegrazione finale.

La pietà per il personaggio è frequente in molte opere. In *Candelora* il contrasto tra vita e forma è presto spiegato attraverso una trama complessa. La ragazza impura si innamora dell'uomo con la deformazione fisica, una realtà che non può essere modificata, e allo stesso modo non può cambiare neanche il proprio destino, cercando di raggiungere la purezza dell'infanzia. Dunque, come scrive Pirandello sceglie il suicidio

Ogni cosa porta con se la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter più essere altrimenti. È appunto in questo il nuovo della sua arte, nel far sentire questa pena della forma. Sa bene lui che ogni gobbo bisogna che si rassegni a portare la sua gobba. E come le forme sono i fatti. Quando un fatto è fatto, è quello, non si cangia più.

Candelora, per quanto faccia, non potrà più, per esempio, ritornar pura come quando era povera. Sebbene pura, forse, non è stata mai, Candelora, neppure da bambina avrebbe potuto fare ciò che ha fatto; e goderne, dopo⁶.

L'evento finale rappresenta non solo l'epilogo obbligatorio del dramma borghese, ma è anche il leitmotiv della morte, tema ricorrente nei personaggi che rinunciano ai propri desideri, subendo però la punizione per avere violato le leggi morali, lasciando prevalere l'istinto.

Quando l'individuo inizia ad avere coscienza del carattere multiforme e contraddittorio della realtà comprende come è giudicato dagli altri, mette alla prova se stesso. Ma il protagonista sembra risolvere il proprio dramma in scena. *Candelora* e *La carriola* spiegano come si realizza la "forma", residuo progressivo della maschera di ogni individuo. Ne *La carriola* il protagonista dice qual è la sua tragedia: vivere e vedersi vivere, subire e trascinare un'esistenza vuota. "Perché ogni forma è una morte... Come una cosa morta, la trascina". Conquistare una forma equivale a morire. La percezione della forma diventa insopportabile per il protagonista a tal punto che parla di "nausea" e di "orrore", odia se stesso e non si riconosce più. A questo punto cerca una via d'uscita, trovando la soluzione fuori da sé, cioè fuori dalla prigione della forma. L'esito è sorprendente, per Bernardini è quasi una vendetta assurda escogitata per dare sfogo al peso insopportabile della maschera. Come si sa nell'atto finale, il protagonista corre dalla cagnolina addormentata per imporle di fare la carriola, pensando di non compiere nulla di male, anche se è consapevole della propria follia. Bernardini spiega che il dramma del personaggio consiste nel non riuscire a risolvere la condizione in cui è rimasto bloccato. Perciò si sente soffocare e come un eroe cerca disperatamente di vivere il proprio dramma e di uscire dal blocco, evidenziando finalmente il suo essere protagonista della storia. La studiosa ritiene che l'ultima fase della trasformazione del personaggio sia l'esito più geniale della narrativa pirandelliana. E quindi l'impasse si risolve con la consapevolezza cosciente del suo sdoppiamento nella fase di maturazione esistenziale ed artistica.

L'arte vera è la creazione narrativa, lo strumento più adatto per far parlare i soggetti dei testi teatrali. Bisogna però precisare che, secondo la studiosa, la preferenza del testo teatrale a quello narrativo va spiegata con "la scoperta del senso filosofico ed universale" nel dramma teatrale, mentre gli episodi dei romanzi e delle novelle

⁶ PIRANDELLO, L. *Novelle. Candelora*. COSTA Simona (a cura di) Milano: Mondadori, 1993, p. 9.

riflettono solo i sentimenti dell'autore. Si tratta naturalmente del processo di maturazione riconoscibile nel passaggio dalla narrativa alla produzione teatrale.

La tecnica usata è creare personaggi che sembrano vivere indipendenti dalla volontà dell'autore. Come un direttore d'orchestra Pirandello ha il ruolo primario nella creazione dell'arte teatrale, essendo drammaturgo e anche direttore di teatro. Bernardini propone la distinzione tra i personaggi maschili e femminili, sostenendo che i primi sono oppressi e vittime della "forma", mentre per le donne prevale la "vita". In *Vestire gli ignudi* è impossibile creare una nuova esistenza e il futuro è compromesso per sempre. Ci spiega che il personaggio femminile non vuole diventare la maschera della forma "alterata", mentre i protagonisti maschili si rifugiano nel passato convenzionale, illusorio o mitico secondo una scelta casuale, sapendo di sbagliare. Un conflitto interiore in cui Bernardini ritiene a ragione che predomini la forma. Infatti i personaggi vivono in lotta con se stessi e con la realtà esterna, ma al di là della dimensione reale della vita il conflitto è implacabile per entrambi i sessi per il pessimismo pirandelliano. Nell'*Enrico IV* invece tutto assume una dimensione completamente tragica. Bernardini pensa che il testo sia ingegnoso ed emblematico allo stesso tempo, al pari di una storia gotica. Tuttavia si domanda quale sia il reale significato dell'*Enrico IV*. La nuova prospettiva pone il personaggio nella dimensione tragica, cosicché il protagonista preferisce il dramma, e intanto le fasi di follia e di rinsavimento si alternano nel racconto. A questo proposito leggiamo allora alcune frasi pronunciate dal protagonista

Loro sì, tutti i giorni, ogni momento, pretendono che gli altri siano come li vogliono loro [...] "Pazzo" "pazzo"! - Non dico ora che lo faccio per ischerzo! Prima, prima che battessi la testa cadendo da cavallo⁷

L'esperienza narrata ci ricorda il racconto di Pirandello scritto in una lettera alla moglie, in cui le confida di vedersi riflesso negli occhi degli altri e di soffrirne le conseguenze: "Già che questo è quello che tu pensi di me, ed è come se dicessi: vuoi davvero essere così, e con te!". La sfida finale di Enrico IV è la vendetta realizzata con l'uccisione di Belcredi durante una fase di lucidità razionale; non esiste altra soluzione se non il rifugio nella follia e nell'irresponsabilità. Cedendo all'esaltazione uccide Belcredi e, trascinato dall'inerzia della sua finzione, si comporta come un pazzo per molti anni. Per Pirandello l'illusione ha una forza attiva, perché crea una visione della

⁷ PIRANDELLO, L. *Enrico IV*. DAVICO BONINO, Guido (a cura di) Torino: Einaudi, 1993, p. 53.

realtà dai contorni sfocati. Quindi il protagonista è un tragico imperatore condannato dalle apparenze, che passa dalla follia al rinsavimento, rappresenta sicuramente l'essenza delle teorie pirandelliane. Attribuire il testo teatrale alla fantasia creativa dell'autore è insufficiente e a riguardo Bernardini aggiunge che alcuni saggi di psicologia lo hanno influenzato inconsapevolmente. Si pensi infatti alla teoria della conoscenza di Alfred Binet *Les altérations de la personnalité* (1892), in cui la soggettività dell'individuo è suddivisa in numerosi "io" che convivono insieme. La studiosa si domanda se è corretto vedere il personaggio pirandelliano attraverso l'ottica dell'arte cubista, e per il momento, propone alcuni teorici della psicologia dell'epoca, a cui Pirandello sembra essersi ispirato⁸

Se l'individuo crede di avere chiara coscienza di sé, e assume come valida e sincera quell'interpretazione che gli dà il suo essere interiore, non sarà improprio affermare che questo studio della coscienza – che nasconde la sua interiorità più profonda, cioè quell'essere reale che crede di conoscere o che immagina che sia pienamente cosciente – questo è uno stato in cui domina la finzione e, in ultima analisi, in questo modo, l'individuo vive la metafora di se stesso e non uno stato reale⁹. (traduzione mia)

La metafora di se stesso è il leitmotiv presente anche nei *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* di cui Bernardini sceglie un brano per confermare la propria teoria

Chi è lui? Ah, se ognuno di noi potesse per un momento staccar da sé quella metafora di se stesso, che inevitabilmente dalle nostre finzioni innumerevoli, coscienti e incoscienti, dalle interpretazioni fittizie dei nostri atti e dei nostri sentimenti siamo indotti a formarci; si accorgerebbe subito che questo *lui* è *un altro*, un altro che non ha nulla o ben poco da vedere con lui; e che il vero *lui* è quello che grida,

⁸ BINET, A. *Les altérations de la personnalité*, (*Le alterazioni della personalità*). Trad. di Chiara Tagliavini. Roma: Fioriti editore, 2011. Bernardini cita anche altri saggi che analizzano lo stesso tema: SÉAILLES, G. *Essai sur le génie dans l'art*. Paris: Alcan, 1883. La teoria dell'illusione di G. B. Marchesini, MARCHESINI, G. B. *Le finzioni dell'anima*. Bari: Laterza, 1905. Per Marchesini le "finzioni" sono create dalla nostra coscienza e determinano le nostre azioni non sempre in modo consapevole. Per certi versi lo studioso è più pragmatista che positivista.

⁹ "Se o indivíduo acredita ter de si próprio um conhecimento preciso, e assume como absolutamente válida e sincera aquela interpretação que ele dá de seu ser interior, não será impróprio afirmar que este estudo de sua consciência – que dissimul, por ser superficial, o ser real e mais profundo que todavia se crê conhecido o plenamente consciente – é um estado em que domina a ficção (finzione), e que, em última análise, o indivíduo vive deste modo, não a realidade, ma a metafora de si próprio".

dentro, la colpa: l'intimo essere, condannato spesso per tutta intera la vita a restarci ignoto!

Vogliamo a ogni costo salvare, tener ritta in piedi quella metafora di noi stessi, nostro orgoglio e nostro amore. E per questa metafora soffriamo il martirio e ci perdiamo, quando sarebbe così dolce abbandonarci vinti, arrenderci al nostro intimo essere, che è un dio terribile, se ci opponiamo ad esso; ma che diventa subito pietoso d'ogni nostra colpa, appena riconosciuta, e prodigo di tenerezze insperate¹⁰. (Traduzione mia)

Il confronto del monologo di Serafino con il brano *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, pubblicato in *Arte e scienza*, mostra l'analisi del concetto metaforico dell'individuo¹¹. I due brani posti a confronto da Bernardini rivelano che Pirandello nel saggio si sente protagonista della propria esistenza, mentre nel romanzo confessa tutto questo nascondendosi dietro Serafino.

Può avvenire certamente, e avviene anzi non di rado, che noi siamo in fondo, sostanzialmente, diversi da quel che in buona fede ci crediamo, per quella illusione attiva e pure incosciente che non ci permette di vederci nella nostra vera e schietta realtà, ma quali vorremmo essere. Crediamo di conoscerci, e ci ignoriamo. Pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia di noi stessi. In tale stato, domina certamente la finzione; ma è una finzione *vissuta*, sincera¹².

Bernardini ritiene che i personaggi vivono la condizione del compromesso del piccolo borghese, in cui le formule della morale corrente sono dominanti. La loro solitudine ha un senso di sacralità, ma è un destino tragico, perché il personaggio resta isolato dalle sue stesse scelte di rivolta contro l'autore. In questo modo la sua crisi

¹⁰ “Ah, se cada um de nós pudesse por um momento arrancar de si aquela metáfora de si próprio que, inevitabilmente, somos levados a criar por nossa inúmeras ficções; perceberia logo que este ele é um outro, um outro que nada tem a ver com ele, e que o verdadeiro ele é aquele que grita sua culpa, de dentro: o ser íntimo condenado frequentemente por toda a vida a permanecer desconhecido! Queremos a qualquer custo salvar, manter de pé aquela metáfora de nós mesmos. E por essa metáfora sofremos o martírio e nos perdemos”.

¹¹ PIRANDELLO, L. “Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa”. In *Arte e scienza*. Roma: W. Modes Libraio-Editore, 1908. (Subjetivismo e objetivismo na arte narrativa). Consultabile in: <http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_arte_scienza.htm#VI>

Ultima consultazione 10 ottobre 2015. (*Ensaïos*, pp. 185-186).

¹² “Frequentemente acontece-nos ser, no fundo, substancialmente diferentes daquilo que nos acreditamos ser de boa fê, devido àquela ilusão ativa e mesmo assim inconsciente que não nos permite ver a nós mesmos em nossa verdadeira realidade, mais tais como gostaríamos de ser. Pensamos, agimos, vivemos, segundo uma interpretação fictícia de nós mesmos (...). De um escritor em tal estado, só poderá sair uma obra *não sincera*”.

peggiora, egli vuole nuova vita, ma è incapace di creare un nuovo stato di cose. Osserva gli eventi servendosi della propria coscienza razionale ed infine raggiunge il massimo livello di liricità nel dramma teatrale.

In *Trovarsi* il conflitto del personaggio con la realtà evidenzia la tragica concretezza dell'esistenza rispetto al relativismo della vita in continuo divenire; i temi centrali della poetica sembrano concentrarsi nella sintesi di umanismo ed estetismo. Partendo dalla concezione estetica dell'arte di Claudio Vicentini, secondo il quale il teatro pirandelliano è tragicamente vero, Bernardini crede che l'arte sia espressa nelle opere teatrali¹³. Quel canto "eterno immenso e vario" segue il ritmo della vita e si impone alla precarietà dell'esistenza in quanto arte. *Enrico IV*, i *Sei personaggi* e *Trovarsi* rappresentano la rivincita dell'arte sulla vita e l'uomo Pirandello trova la pienezza dell'essere nei personaggi.

Per Bernardini *I Giganti della montagna* esprimono l'annullamento dei sentimenti di odio, pianto e morte nell'allegria finale, nella serenità della natura e nell'illusione della poesia. Cotrone rappresenta l'aspetto magico della realtà, il superamento dell'eccessiva concretezza della vita e degli ostacoli che essa impone, attraverso i miracoli e i desideri. Ed è un sogno che vive nella dimensione dell'infinito. Per Bernardini si tratta di surrealismo lirico con cui Pirandello supera il mondo ultraterreno, oltrepassando la sfera razionale. È l'ultimo viaggio nel mondo fantastico in cui le creature inventano un gioco, meravigliandosi di se stesse.

Esistono alcuni elementi comuni in *Enrico IV* e in *Il fu Mattia Pascal*, perché il primo attende un'altra vita, dopo l'uccisione di Belcredi, e Mattia Pascal vuole un destino diverso, dopo il ritorno alla città natia. Per Bernardini non si tratta di semplici coincidenze narrative, ma è evidente invece che Pirandello testimonia la crisi della sua epoca, come Zola, Maupassant, Verga, Capuana, Dostojewski, Freud, Croce e Proust. Lo stato di inquietudine ed insicurezza dell'individuo saranno i principi base dello sviluppo della dittatura fascista.

Ad un certo punto la studiosa riflette su alcuni brani di *Letteratura e vita nazionale* in cui Antonio Gramsci ha scritto che Pirandello ha contribuito a denunciare la società provinciale italiana piccolo-borghese, colpevole di aver distrutto i miti della letteratura regionalista e di aver escluso l'Italia dalla letteratura europea, ma non sarebbe riuscito a creare una cultura nazionale. Per Gramsci era rimasto bloccato nella riflessione filosofica senza uscita e le sue opere non hanno contribuito a formare una letteratura italiana nazionale, l'unica che avrebbe superato l'antinomia provincialismo-

¹³ VICENTINI, C. *Pirandello, il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio Editore, 1997.

cosmopolitismo. Di conseguenza il nuovo modello di vita dell'intellettuale, proposto da Pirandello, viveva proprio nella fase in cui l'Italia stava cercando la propria identità, perdendosi però nel delirio nazionalista del fascismo. Bernardini sembra condividere l'analisi gramsciana, tuttavia riflette anche sulla lettura di Leonardo Sciascia, il quale, rispetto a Gramsci, giustifica Pirandello, sostenendo che la sicilianità della dialettica filosofica rappresenta l'autenticità del soggetto in un'epoca difficile, in cui era più importante scrivere piuttosto che vivere¹⁴.

7.2 Martha Ribeiro: il teatro per Marta Abba

Martha Ribeiro¹⁵ proviene da studi accademici sul teatro e sulla scenografia e l'esperienza sul teatro d'arte le permette di proporre un'esegesi dell'aspetto artistico del drammaturgo italiano. Scoprire il teatro d'arte attraverso questa analisi ci introduce nell'ermeneutica della teoria estetica sulla drammaturgia pirandelliana. Già nel 2008 scrive la Tesi di Master *La drammaturgia dell'ultimo Pirandello: un Teatro per Marta Abba*¹⁶.

L'interesse di Ribeiro va al saggio di Alessandro D'Amico (1987) che esamina le innovazioni sceniche e il rapporto di Pirandello con gli attori, testo di approfondimento per i critici teatrali e per i cultori di storia della scenografia. Nel volume sono pubblicate alcune foto di archivio che mostrano i diversi ruoli di Marta Abba attrice e donna. Secondo Martha Ribeiro, i brasiliani e gli italiani sono rimasti "impregnati dai fantasmi della critica marxista" troppo a lungo, ed essendo coinvolti nella "prigione" dei preconcetti, hanno spiegato la poetica pirandelliana come l'esito della frattura della classe borghese (RIBEIRO, 2010, pp. 2-3). A suo parere gli studi di orientamento marxista hanno limitato il campo di indagine solo all'aspetto sociologico. Ma non vanno considerati gli unici nel panorama della critica. Certamente la questione

¹⁴ SCIASCIA, L. *Pirandello e la Sicilia*. Milano: Adelphi, 1996. Il libro fu scritto in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario della morte di Pirandello, ispirato al discorso pronunciato a Palermo nel 1986.

¹⁵ Martha De Mello Ribeiro è laureata in Arti Sceniche presso l'Università Federale di Rio de Janeiro, ha conseguito il Master in Scienza dell'Arte presso l'Università Federale Fluminense, e il Dottorato in Teoria e Storia Letteraria all'Università Statale di Campinas. L'esperienza nell'ambito del Teatro d'Arte continua con un periodo di "studi Sandwich" presso l'Università di Torino, nel DAMS, e con il Post-Dottorato in "Teatro" all'Univ. UNICAMP, Istituto di Arte e UNITO. Il suo interesse è anche per la critica teatrale, per la scenografia e la drammaturgia, in particolare per il teatro pirandelliano.

¹⁶ RIBEIRO, M. "A dramaturgia do último Pirandello: um Teatro para Marta Abba (La drammaturgia dell'ultimo Pirandello: un Teatro per Marta Abba)". Tesi di Dottorato in Teoria e Storia Letteraria, UNICAMP, Università di Campinas, 2008.

sollevata è sicuramente importante per valutare la metodologia migliore e soprattutto più obiettiva. Per la prima volta si vuole puntualizzare altri ambiti della produzione teatrale connessi con Marta Abba. Per Ribeiro è necessario sviluppare una corretta interpretazione dell'ultima produzione del drammaturgo, attraverso l'analisi dell'epistolario, considerata l'unica possibilità di esegesi corretta, anche se io credo che lo studio delle opere non va limitato a un motivo biografico. Infatti anche se l'epistolario è un'importante documento e testimonianza, non va considerato l'unico metodo di analisi della vasta produzione e la poetica va studiata nei saggi che l'autore ci ha lasciato, senza fermarsi alle lettere che appartengono all'epistolario privato tra lo scrittore e Marta Abba. Penso che la relazione sentimentale possa essere un passo importante per capire alcune opere, ma è anche un fatto personale e intimo di Pirandello e va considerata anche l'importanza della creatività artistica del drammaturgo¹⁷. Tuttavia la nostra partecipazione emotiva va alla vita dell'uomo che molto ha sofferto, leggendo quanto scrive Ribeiro

Le innumerevoli separazioni dall'attrice, che tanto lo fanno soffrire, approfondiscono ancora di più il senso di solitudine e di assenza che da sempre lo hanno accompagnato, profondamente riflessi nelle opere teatrali. (RIBEIRO, 2010, p. 3) Traduzione mia

Sicuramente l'interessante percorso di lettura concentra la nostra attenzione sulla triste esperienza sentimentale. Ma Ribeiro riflette anche su altre questioni che riguardano problemi di metodo. Infatti sebbene prevale l'idea che l'interpretazione di orientamento marxista ha frainteso Pirandello, commenta positivamente alcuni brani di Antonio Gramsci scritti nei *Quaderni dal carcere*. Anche se ritiene che il filosofo italiano non ha valutato abbastanza i romanzi psicologici, il suo interesse va ai brani in cui Gramsci scrive sul teatro popolare, vera rivelazione del nuovo genere. La studiosa crede che successivamente la critica italiana non ha saputo sviluppare l'intuizione gramsciana che era sicuramente una interessante linea interpretativa. Inoltre alcuni teorici tra cui Sciascia e Leone de Castris avrebbero sottovalutato alcuni aspetti delle opere teatrali su cui è concentrata l'analisi teoretica. Anche l'ultima produzione non è stata capita, perché è stata fraintesa da un pirandellismo sterile, caratterizzato da formule sintonizzate con l'ideologia fascista che giudicava con sospetto il teatro dei miti. Un errore commesso dalla critica letteraria degli anni Sessanta.

¹⁷ RIBEIRO, M. *Luigi Pirandello: un teatro per Marta Abba, Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

L'opera fu oppressa da un *pirandellismo* sterile e da formule insperatamente costruttive e positiviste che sembravano essere in sintonia con l'ideologia fascista, fu in un certo modo *dimenticata* o analizzata come sospetta dalla critica degli anni Sessanta, specialmente i tre miti. [...] Solo negli anni 1970-80 una nuova prospettiva di lettura interpretativa, diversa dalla critica di ispirazione marxista, inizia a delinearsi nel panorama critico degli studi pirandelliani, aprendo il percorso a una migliore comprensione dell'ultima drammaturgia. (RIBEIRO, 2010, pp. 177-78) Traduzione mia

Dunque una critica fuorviante che contribuì a catalogare le ultime produzioni a un teatro di minore talento creativo, decadente e ambiguo. Altra questione importante.

Per altro, si evidenzia anche l'assenza di uno studio più approfondito dell'ultima drammaturgia, negli anni compresi tra il 1970 e il 1980; periodo in cui la critica letteraria propone tematiche diverse anche dall'interpretazione marxista che hanno chiarito il valore artistico delle ultime opere.

Nel 1978 il noto saggio *Storia di Pirandello* di Arcangelo Leone de Castris, pur rappresentando un testo importante, avrebbe però interpretato l'opera pirandelliana all'interno di una visione marxista, considerando il drammaturgo il realista della decadenza borghese (RIBEIRO, 2010, p. 178)¹⁸. In alternativa vengono citati i teorici della nuova stagione del pirandellismo italiano: Roberto Alonge, Giovanni Macchia autore di *Pirandello o la stanza della tortura*, Massimo Castri, André Bouissy, Enzo Lauretta, Umberto Artioli e Claudio Vicentini¹⁹.

Gli eventi personali tutti i risvolti sentimentali della sua relazione con Marta Abba sono considerati molto importanti a tal punto da chiarire il senso più intimamente nascosto delle opere teatrali. Il dato biografico diventa quindi lo strumento di studio fondamentale per spiegare alcuni aspetti non ancora chiariti. Tuttavia, anche se Pirandello dedicò vari testi teatrali all'attrice, ritengo che non si possa concentrare l'analisi dell'opera solo al legame sentimentale teatralizzato e rivissuto

¹⁸ In riferimento al saggio di Leone De Castris si leggano a p.16 le espressioni usate a proposito del realismo pirandelliano, e alla sua indiscutibile interpretazione, del suo voler evidenziare una situazione storico-sociologica entro la quale il drammaturgo viveva. Una interpretazione che, a mio parere, non può essere ignorata. (CASTRIS, 1989, p. 16).

¹⁹ ALONGE, R. *Luigi Pirandello, il teatro del XX secolo*. Bari: Laterza, 1997. MACCHIA, G. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Mondadori, 1981; CASTRI, M. *Pirandello ottanta*. Milano: Ubulibri, 1981.; L. PIRANDELLO, *Théâtre complet. II volume*, a cura di A. Bouissy Parigi, Gallimard, 1985; LAURETTA, E. Atti dei congressi di Agrigento anni 1970-80; ARTIOLI, Umberto. *L'officina segreta di Pirandello*. Bari: Laterza, 1989; il saggio di Vicentini già citato.

nell'interpretazione dei personaggi sulla scena, al punto tale da affermare che "Pirandello sembra invitarci alla lettura delle sue opere come se fosse la storia di un *diario intimo*" (RIBEIRO, 2010, p. 6.) Le lettere dell'epistolario indirizzate a Marta Abba vengono analizzate dettagliatamente, citando ogni parola ed espressione

Queste lettere sono come un grido, e riflettono sulla profonda angustia che lo scrittore ha sofferto in vita, da vecchio, per l'amore e per l'arte. Parlare dell'opera teatrale dell'ultimo Pirandello senza menzionare la giovane attrice Marta Abba, e senza parlare dell'amore del suo *caro Maestro*, sarebbe come negare il nucleo creativo della drammaturgia pirandelliana. (RIBEIRO, 2010, p. 6) Traduzione mia

La centralità della drammaturgia dello scrittore sembra concentrata sulla dolorosa esperienza sentimentale vissuta dall'uomo e che ha invaso quasi tutta la produzione teatrale. Ma ritengo molto importante l'analisi dell'immagine della donna, con cui Ribeiro ricostruisce il "profilo femminile" di Marta che emerge attraverso l'epistolario: "una donna fatale, bella e giovane, ma che si mantiene come una vergine casta, nonostante il comportamento esuberante" (RIBEIRO, 2010, p. 5). Mi sembrano interessanti le riflessioni sulla figura femminile della donna amata, descritta nelle lettere, ma penso che siano in relazione solo in parte con l'essenza sostanziale delle opere teatrali. Sicuramente Ribeiro ci conduce in un mondo pirandelliano per molti aspetti nuovo. I personaggi sono nati dalla trasfigurazione idealizzata di Marta, la donna appare come "la vamp virtuosa", "la silhouette che sintetizza gli archetipi femminili", "eroticamente affascinante e desiderabile [...] onesta, fedele e amorosa" (RIBEIRO, 2010, p. 18). Senza dubbio le osservazioni ricordano l'immagine dell'attrice creata dai critici dell'epoca che la vedevano simile ad Eleonora Duse per la sua forza seduttrice e per la straordinaria capacità di interpretazione drammatica sul palcoscenico. Come è noto il modello della donna fatale di quel periodo era simile a quello descritto dalla studiosa. Giustamente si evidenzia quanto sia stato rivoluzionario per l'epoca il nuovo modo di interpretare i ruoli drammatici femminili completamente diverso dal tradizionale, ruoli creati dal drammaturgo altrettanto rivoluzionario rispetto alla tradizione teatrale italiana. (RIBEIRO, 2010, pp. 26-27).

Pirandello ha costruito un personaggio femminile ambiguo, in consonanza con le più grandi icone del cinema degli anni Trenta, Greta Garbo e Marlene Dietrich, capaci di assorbire lo stile di interpretazione "camaleontico" e contraddittorio di Marta Abba, e in

contemporaneamente traduce e incorpora nel personaggio-attrice il proprio tormento interiore. (RIBEIRO, 2010, p. 31) traduzione mia.

L'aspetto centrale di questa interpretazione teorico-critica si concentra sull'idea che l'opera d'arte pirandelliana sia da porre in relazione con la vita dell'autore, e che il carattere divino della sua arte si realizza attraverso l'attrice (RIBEIRO, 2010, p. 93). Senza dubbio è vero, ma solo in parte. L'atto creativo del drammaturgo per Marta Abba si realizza adattando a lei i personaggi, e per Ribeiro la donna è l'incarnazione delle icone d'arte create dal drammaturgo per lei

L'attrice che opera su un livello superiore a quello della donna, fa del suo corpo uno strumento dello spirito, ella non riproduce il quotidiano né imita il personaggio, ma fa emergere sul palcoscenico "l'esistenza superiore", cioè "la realtà fantastica del personaggio". (RIBEIRO, 2010, p. 94). Traduzione mia

L'attrice viene idealizzata ma soprattutto rappresenta per Pirandello quello che lui voleva vedere: la donna-attrice "camaleontica" che fosse capace di cambiare repentinamente sulla scena, mostrandosi talvolta capricciosa, o impulsiva e dolce, altre volte sincera e forte sulla base del personaggio creato per lei (RIBEIRO, 2010, p. 136). Tale aspetto evidenziato nei testi drammaturgici mi sembra indubbiamente affascinante per una parte del teatro dedicato dal drammaturgo a Marta Abba. Tra le opere create per la donna, Ribeiro studia *Diana e la Tuda*, testo teatrale scritto tra il 1925 e il 1926, in cui la protagonista doveva apparire come "la donna erotica e sensuale, innamorata, giovane e provocante" che è l'immagine ideale di Marta Abba realmente immaginata da Pirandello. Dalla trama emergono due tipologie di personaggi inconciliabili, individuabili nella Musa e nella donna; ma l'uno scredita l'altro creando un conflitto, rappresentato nel testo dai due uomini antagonisti che amano Tuda

Giuncano e Sirio, rappresentano molto di più del padre e del figlio, sarebbero la stessa entità fittizia immaginaria, scissa in due desideri antagonisti: uno di loro, il più giovane, ama l'arte, l'altro il più anziano, ama la donna. Due desideri che sono inconciliabili nel mondo immaginario di Pirandello. La Musa e la Donna, l'una sviscerisce l'altra. Il problema è che Tuda forse nello stesso momento vuole essere amata dallo stesso uomo, sia come musa che come donna. E in questo risiede il conflitto: l'immaginario femminile pirandelliano, fratturato tra le due immagini ossessive, la madre e la prostituta che,

dopo l'incontro con Marta Abba, si ricompongono nell'immagine unica della donna. (RIBEIRO, 2010, p. 162) Traduzione mia

Ottima intuizione anche affascinante per la teoria estetica teatrale. Sicuramente l'immaginario femminile di Pirandello veniva concretizzato nel personaggio di Tuda, si tratta di una icona ideale che il drammaturgo ha nella sua immaginazione, la donna sensuale appassionante ma intoccabile è in conflitto con l'altro ideale della donna fragile e fanciulla. Si cita Roberto Alonge, e la sua nuova interpretazione delle ultime opere in cui l'ideale femminile dello scrittore si trasforma nell'archetipo della donna madre che perde il carattere della sessualità santificandosi, è identificata nella "Grande Madre" della *La nuova colonia* e di *Lazzaro* (RIBEIRO, 2010, p. 182)²⁰. Perciò un unico filone interpretativo unisce una parte della produzione teatrale con le ultime opere, che invece sembravano tanto diverse alla critica del passato.

Secondo Ribeiro, Marta Abba rappresenta "l'oggetto passivo del desiderio maschile" (RIBEIRO, 2010, p. 194) fino a diventare anche "la figlia spirituale" per la quale furono creati molti personaggi (RIBEIRO, 2010, p. 201). Dall'immagine della dea inventata da Massimo Bontempelli per la commedia in quattro atti²¹, scritta su richiesta di Pirandello, in cui la protagonista era Marta Abba, si passa alla figura della madre e della prostituta a cui il drammaturgo dedicò altri testi teatrali, questa ultima come pura invenzione teatrale senza riferimenti all'attrice, ma solo come una delle tante tipologie umane, esito della fantasia creatrice dell'autore.

7.3 Marta Abba, la vamp virtuosa e la donna angelo

L'altra figura femminile inventata nell'ultimo periodo è la donna fatale e pura allo stesso tempo, due aspetti contrapposti che emergono dalle ultime opere create in un'epoca in cui era normale attribuire contemporaneamente il ruolo di donna, moglie e madre (RIBEIRO, 2010, p. 224). Per questo Pirandello si ispira all'immagine femminile della donna angelo, erotica che, come evidenzia Ribeiro, rappresentava Marta Abba. Sulla base di questo immaginario sono nati *Diana e la Tuda*, *L'amica delle mogli*, *Trovarsi*, *Come tu mi vuoi*, *Quando si è qualcuno* (RIBEIRO, 2010, p.

²⁰ ALONGE, R. "Il paesaggio femminile nelle didascalie pirandelliane". In *Angelo di fuoco*, Firenze: (2), 2002.

²¹ Massimo Bontempelli scrisse *Nostra Dea. Commedia in 4 atti*, per la Compagnia di Pirandello nel 1925. (ALONGE, 2002, p. 201)

226). Questi drammi sono interpretati come lo specchio narrativo delle vicissitudini sentimentali dell'autore per Marta, seguita ossessivamente anche nelle lettere, e caricata da una sensualità fortissima, addirittura "feroce", come l'espressione usata dalla Ribeiro. La donna era l'incarnazione vivente delle fantasie di Pirandello rappresentate nei personaggi creati per lei (RIBEIRO, 2010, p. 276). Di conseguenza l'icona femminile plasmata dal drammaturgo è costituita dai tre aspetti della sua creatura: anima, forma e corpo, in una sintesi di straordinaria bellezza estetizzante.

Si racconta l'esperienza vissuta dalla donna come attrice interprete di grande espressione emotiva che con la sua presenza occupava impetuosamente la scena, attirando l'attenzione degli spettatori su di sé. Veniva chiesto all'attrice di mostrare un'espressività intensa e di cambiare il proprio stato emotivo a seconda del ruolo da recitare e della trama.

Non è un caso che Marta, protagonista di *L'amica delle mogli*, sia una donna iperattiva, che lavora instancabilmente e amorosamente per gli altri, senza avere né desiderare un vita particolare: un profilo che non appartiene né alla *vamp* e nemmeno alla donna madre. La *vamp-virtuosa*, per la sua ambiguità, aiuta e conferma l'aspetto perverso e misogino dell'opera pirandelliana, secondo il quale è vietato alla donna il piacere sessuale. (RIBEIRO, 2010, pp. 225-226) Traduzione mia

Riconosciamo senza alcun dubbio la donna sensuale e madre di famiglia tanto diffusa in quegli anni. Il suo ruolo è ben noto a tutti noi e fa pensare a molte attrici dell'epoca che contribuirono a marcare positivamente la storia del profilo femminile negli anni Trenta. Tuttavia, in verità io voglio aggiungere e precisare che se Pirandello rappresentò questa immagine femminile in alcune sue opere, probabilmente fu anche ispirato dal ruolo sociale che la donna italiana aveva in quel periodo, oltre che all'innamoramento per Marta Abba, che in parte ha contribuito, ma non può essere considerato l'unico elemento fondamentale. Propongo il brano di Enzo Biagi in cui descrive la donna degli anni Venti, in un giorno particolare dell'anno, il 1 gennaio 1920, nel capitolo *Gli anni folli*

Le crocerossine, le madrine vogliono vivere e si scatenano. Sono folli, audaci, si adornano di frange e di piume, fumano con lunghi bocchini, portano i capelli corti, con le virgolette incollate di brillantina sulle guance. Proclamano il loro diritto all'amore: infilano calze di seta,

cappellini a *cloche*, gonne che si fermano al ginocchio. Hanno l'aria da maschiette. Si strappano le sopracciglia e si abbandonano al flirt²².

L'icona femminile parigina giunse presto anche in Italia, influenzando le mode e anche il ruolo della donna angelo e sensuale allo stesso tempo, madre crocerossina e compagna dell'uomo. Certamente un ruolo ambiguo come sostiene Martha Ribeiro, ma che era molto diffuso all'epoca e che non apparteneva soltanto all'immaginario di Pirandello. Che dire delle bellissime figure femminili che hanno marcato in modo indelebile la storia del cinema, come Ribeiro stessa evidenzia, citando Greta Garbo e Marlene Dietrich, considerate a ragione il modello dell'attrice che Pirandello preferiva per la sua Marta Abba.

Si osserva qui una doppia manovra del drammaturgo, sia estetica che psicologica: se nel cinema del 1930 l'immagine della donna misteriosa e irraggiungibile fu diffusa da Greta Garbo e Marlene Dietrich, raggiungendo il grande successo e notorietà a teatro, agli occhi del drammaturgo invece Marta Abba poteva incarnare questa tipologia ambigua e moderna da un punto di vista artistico. (RIBEIRO, 2010, p. 228). Traduzione mia

Qui si ricorda che la donna pirandelliana però deve rinunciare all'amore per diventare spirituale ed eterea, insomma un angelo fusa con le splendide protagoniste di vari testi drammaturgici, soprattutto con Donata Genzi di *Trovarsi*, opera creata proprio per Marta, la donna amata, l'attrice nella vita e nella finzione a teatro. Senza alcun dubbio l'analisi e l'interpretazione di Ribeiro ci conduce nel mondo straordinario dell'uomo e del drammaturgo che, coinvolto in un amore impossibile, ha creato splendide opere in cui vivere i suoi sentimenti e il suo profondo dolore.

A questo proposito penso a un aspetto importante del pirandellismo brasiliano: la complessa esperienza psichica dell'universo pirandelliano si manifesta, prendendo forma nell'espressività dei corpi degli attori. La tensione espressiva si rivela attraverso i gesti la mobilità e il corpo. Credo che Marta Abba sia stata la prima in assoluto che ha insegnato come recitare Pirandello, e che il suo esempio abbia contribuito allo sviluppo straordinario di un teatro assolutamente nuovo in Brasile che ancora oggi vive sulle scene contemporanee: il teatro delle forme espressive del volto e del movimento del corpo.

²² BIAGI, E. *Quante donne*. Milano: RCS Libri S.p.A. Superpocket, 1997, pp. 75-76.

Non dimenticherò mai quella scena, di tutte le nostre facce mascherate sguajate e stravolte, davanti a quella terribile maschera di lui, che non era più una maschera, ma la Follia!

Enrico IV, Atto Primo

IL TESTO PRENDE FORMA E VIVE NEL TEATRO BRASILIANO

8.1 Il contributo di Pirandello nella formazione del nuovo teatro brasiliano

Con la sua arte di argomentare, Pirandello influenza la formazione del teatro brasiliano. La realizzazione del teatro sperimentale contemporaneo rinvia al periodo in cui venivano rappresentati i suoi testi teatrali a San Paolo. Il 2 giugno 1927, Francesco Bianco scrive sul “Jornal do Brasil” che il drammaturgo possiede una forte capacità dialettica persuasiva e perciò “diabolica che confonde e sorprende” lo spettatore, il quale resta sbigottito dagli eventi imprevisti, e si sente coinvolto emotivamente, partecipando al dramma, diversamente da qualsiasi previsione personale¹. A tale proposito Bianco cita una frase estratta dall’intervista, in cui lo scrittore affermava di voler realizzare un teatro di stato, in cui non erano necessari effetti speciali, ma la semplicità dell’allestimento scenico avrebbe garantito un esito più naturale allo spettacolo.

il carattere essenziale del suo teatro è parte della vita stessa, esistendo un inguaribile contrasto tra due necessità insopprimibili: la necessità della forma e il movimento. Senza forma e movimento non esiste la vita. Perché uno spirito ha bisogno di creare una forma per se stesso; ma dopo se vuole vivere ancora, ha bisogno di eliminare quelle forme e crearne altre nuove. L’aspetto tragico dell’uomo è il tema principale di ogni testo teatrale. (BIANCO, 2 jun. 1927, p. 7). Traduzione mia.

Se i testi pirandelliani non hanno bisogno di effetti straordinari sulla scena, è evidente che l’opera teatrale si manifesta attraverso la forma e il movimento, elementi imprescindibili che esprimono l’essenza della vita stessa realizzata sul palcoscenico attraverso il movimento espressivo del volto e del corpo. Le parole racchiudono la realtà della tragicità umana ed è sicuramente questa la chiave di interpretazione degli aspetti più misteriosi delle opere.

¹ BIANCO, F. “Uma palestra com Pirandello”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: XXXVII, (131), 2 jun. 1927, p. 7. Nell’occhiello leggiamo: “Na vespera da sua partida para a America do Sul – (Serviço especial para o ‘Jornal do Brasil’)”

Dopo alcuni mesi compare tra le pagine dei giornali una notizia curiosa: la realizzazione di una satira contro Pirandello, descritta dagli articolisti come la “critica al teatro del grande scrittore italiano”. Il titolo è *Amorosas...*, recitata dalla compagnia “Ra-Ta-Plan”. Nell’edizione numero 126 appare la locandina dello spettacolo al Teatro João Caetano di Rio per il giorno 27 maggio 1927. L’annuncio recita: “si presenta la nuova satira-fantasia in due atti, scritta da Mauro Coelho e inscenata da Luiz de Barros, con musica originale di Antonio Lago”. Luiz de Barros Iáiniôos Coelho è il nome completo dell’autore della satira. L’annuncio della pantomima-satira è scritto in diverse edizioni del “Jornal do Brasil”. Forse “satira contro” non è l’espressione adatta, perché in realtà si tratta di una pantomima in omaggio “all’illustre scrittore italiano”, quasi una specie di ovazione entusiasmata verso Pirandello e non contro, rappresentata a teatro, a Rio, prima del suo arrivo, durante l’attesa. *Amorosas...* fu messa in scena per la prima volta il 27 maggio 1927 dalla compagnia “Ra-Ta-Plan” al Teatro João Caetano di Rio. L’articolista scrive: “si presenta la nuova fantasia-satira in due atti, scritta da Coelho”². Credo che questo autore sia stato dimenticato oggi in Brasile, e così pure l’opera teatrale scritta, che, essendo pantomima, non ha lasciato tracce scritte. Ma l’aspetto interessante è che Pirandello ha ispirato il teatro dei gesti, della danza e dell’espressione del volto nel nascente teatro brasiliano, ancora in via di formazione. Espressioni di entusiasmo spingono l’articolista di questo commento

Gli autori della nuova fantasia “Amorosas”, che i Ra-Ta-Plan presenteranno nel prossimo venerdì 27, che sono gli stessi di questo testo teatrale intitolato *Amorosas*, scrivono quattro sketch... Si intitolano *Pirandello*, satira alla maniera del grande teatrologo Italiano, che sarà interpretato da Sylvia Bertini, Elza Gomes e Manuel Durães; *Amorosa Noctivaga*, di cui l’azione si svolge durante la notte in un giardino pubblico con Elza Gomes Manuelino e Durães; *Amorosa Contemporanea*, satira contro alcune abitudini (costumi) morali convenzionali, con Elza Gomes, Durães e Manuelino; e *Amorosa para tres*, con Georgina Teixeira, Manuelino, Durães e Paschoal Americo. I primi tre sketch – ci assicurano gli autori – sono di assoluta originalità o meglio, sono originali nel modo di interpretare alcuni aspetti della vita contemporanea, e niente di nuovo esiste sulla terra³.

² Nonostante il nome di battesimo sia illeggibile, è stato possibile accertare l’identità dell’autore. Si tratta di Luiz de Barros Iáiniôos Coelho. Gli articoli che annunciano la recita furono pubblicati nei numeri 123, 124, e 126 del *Jornal do Brasil*, XXXVII, (123), (124), (126), Rio de Janeiro, 24-25 e 27 de maio de 1927, p. 7.

³ Os “sketchs” da fantasia “Amorosas...”, a nova peça da Ra-Ta-Plan. Em *O Imparcial*, Rio de Janeiro: II, (A05846), 20 de maio de 1927, p. 6. Traduzione mia.

Amorosas... rappresentata dalla Compagnia da Ra-Ta-Plan piace al pubblico di Rio. Si tratta della satira benevola dedicata al drammaturgo. Con le musiche composte da Antonio Lago il corpo di ballo, diretto da Ricardo Nemanoff, che interpreta le parti danzate. Uno degli sketches è intitolato *Pirandello*. Quindi è evidente che alcune parti sono recitate e altre danzate, e alcune cantate come *La Cumparsita* interpretata dalla cantante Lydia Campos⁴.

Penso che questa trasformazione del teatro, ispirata a Pirandello, è influenzata dal proprio retaggio culturale. Infatti credo che sia legata alla tradizione di eredità tribali che il Brasile conserva ancora oggi e che non si manifesta affatto come imitazione del modello europeo, ma nasce dal nuovo modo di recitare, ispirato inizialmente dai modelli dei personaggi, poi trasformati e rivissuti nel movimento del corpo degli attori. Se il Samba del Carnevale di Rio de Janeiro è vissuto come metafora del battito vitale del cuore, ereditato dalle danze tribali importate dall'Africa, assorbite e trasformate nella danza della vita, i modelli pirandelliani vengono assorbiti e trasformati nel teatro del movimento espressivo che coinvolge completamente l'attore attraverso la mimica, la gestualità e la capacità di comunicare emozioni.

8.2 Cacá Carvalho

Per l'attore recitare un ruolo significa addentrarsi nella storia e lasciare che il personaggio inizi a vivere. Certamente nella prospettiva pirandelliana il tempo e l'azione non seguono le regole prestabilite del teatro classico. Il palcoscenico non è allestito in modo tradizionale, ma nemmeno improvvisato perché esistono nei testi indicazioni ben precise per il montaggio e per l'azione scenica. Ora, lo schema prefissato viene alterato dalle compagnie teatrali contemporanee alla ricerca della forma migliore da portare sulla scena. Sicuramente l'interesse per Pirandello è unito alla sensazione di libertà che l'attore prova, caricando il testo originale alla ricerca di nuovi linguaggi comunicativi, e assumendo una funzione rilevante nella recitazione con la mimica del corpo. Catarsi aristotelica o ambizione di comparire sulla scena per sorprendere il pubblico? Penso che in realtà sia difficile stabilire con certezza cosa accade durante la recitazione, l'artista sa bene quanto sia straordinario e misterioso il

⁴ “A fantasia ‘Amorosas...’ em pleno exito, pela Ra-Ta-Plan, no Theatro João Caetano”. Em *O Imparcial*, Rio de Janeiro: II XVI, (B05856), 2 jun.1927, p. 6.

momento in cui va in scena dinanzi alla platea buia, in cui il pubblico sembra inesistente perché è oscurato, mentre l'illuminazione è concentrata solo sul palcoscenico, dove si muove proprio lui, l'attore. L'impressione di una solitudine fantastica lo rende protagonista e gli permette di recitare in primo luogo per se stesso e solo dopo per il pubblico, vivendo una realtà magica e inusuale. Fortunato è l'artista che ha provato questa esperienza e che è l'unico che può comprendere fino in fondo la magia del teatro.

Tra le compagnie contemporanee brasiliane il gruppo teatrale di Carlos Augusto Carvalho ha voluto addentrarsi nella sperimentazione, mediante la quale l'attore interpreta i testi pirandelliani in modo diverso dal tradizionale, vivendo indipendente dal suo creatore, ereditando le emozioni, la sensibilità e le esperienze felicemente schizofreniche, espresse attraverso il movimento del corpo. Il suo nuovo modo di recitare Pirandello consiste nel creare uno spettacolo basato sulla comunicazione interattiva tra attore e spettatore, pertanto la trasformazione del nuovo teatro brasiliano nasce anche dall'esperienza delle situazioni vissute dallo spettatore direttamente in scena, e quindi il modello pirandelliano si trasforma nel nuovo teatro brasiliano delle forme espressive.

Cacá Carvalho ha seguito per un periodo la Compagnia teatrale "Grupo Galpão"; in collaborazione con il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, che ha sede fissa in Italia da molti anni e che ha sviluppato un progetto di ricerca sulle arti sceniche innovative, iniziando nel comune di Pontedera, con la guida di Roberto Bacci⁵. L'attore brasiliano ha svolto un ruolo importante nel progetto e attraverso i testi vuole indagare la parte più misteriosa dell'essere umano. Niente di meglio che scegliere i testi teatrali di Pirandello che sono pertinenti alla sua ricerca introspettiva. L'espressione del linguaggio del corpo va all'avanscoperta, per indagare l'uomo attraverso nuove forme di linguaggio scenico. Secondo l'attore è inutile tradurre ripetendo i testi originali, mentre re-interpretarli esige l'immedesimazione dell'attore nel ruolo e soprattutto può ristabilire quel rapporto di comunicazione autore-attore a cui il drammaturgo italiano ha dedicato anni della sua vita. Splendida intuizione, direi, ma il rischio affascinante è creare un'opera ulteriore, un'opera altra rispetto all'originale. Credo che sia un bellissimo rischio che conferma ancora una

⁵ La Fondazione di Pontedera Teatro è diretta dall'italiano Roberto Bacci e nasce in Italia, a Pontedera, in provincia di Pisa. Da molti anni il progetto di sperimentazione teatrale incontra la collaborazione di altri gruppi internazionali, tra i quali segnalo il danese "Odin Teatret" di Eugenio Barba, il polacco "Teatr Laboratorium" di Jerzy Grotowski, il "Centre International de Créations Théâtrales" di Peter Brook e l'Istituto Italiano di Cultura di San Paolo.

volta il forte ascendente che Pirandello esercita su tutti noi. Proprio questo è l'obiettivo di Cacá Carvalho, che, non a caso, sceglie tre opere specifiche, perché gli sembrano le più adatte per realizzare il suo progetto teatrale di arte scenica creativa. Nel 1993 porta in scena *L'uomo dal fiore in bocca* e successivamente *A poltrona escura*, lo spettacolo nato dall'unione di tre novelle con la direzione degli italiani Roberto Bacci e di Stefano Geraci che ne cura la consulenza drammaturgica. I tre racconti sono: *I piedi sull'erba*, *La carriola*, *Soffio* (*Os pés na grama*, *O carrinho de mão*, *O sopra*)⁶. Secondo l'attore Pirandello indaga il lato più misterioso dell'essere umano che a lui sembra il "corrosivo" simbolo del lacerante umore dell'individuo. La scelta di collocare la poltrona scura al centro del palcoscenico, nasce dall'idea che rappresenti l'estensione dell'individuo e non un semplice oggetto materiale⁷. Nei tre racconti è l'elemento comune che compare in alcune ambientazioni.

8.3 *A poltrona escura*

Sono andati a svegliarlo sulla poltrona nella stanza di là, se voleva vederla un'ultima volta prima che il coperchio fosse saldato sulla cassa.

*– Ma è bujo? Com'è? –*⁸

L'idea di montare lo spettacolo sulla base delle tre novelle pirandelliane, nasce dal suggerimento di Alessandro d'Amico, storico teatrale ormai scomparso. Già direttore dell'Istituto di Studi Pirandelliani fu anche il Presidente Onorario dell'Archivio Multimediale dell'Attore Italiano. Nel 2003 *A poltrona escura* viene rappresentata per la prima volta a Roma, nello studio della Casa Museo di Pirandello di via Bosio, e dopo nello "Espaço Sesc" di Rio de Janeiro e a San Paolo, grazie al quale Cacá Carvalho ottiene il premio per migliore attore dell'anno⁹. Segue nel 2006 la

⁶ L'intervista di Andrea Lanini a Cacá Carvalho è pubblicata sulla rivista di cultura teatrale "A teatro". LANINI, A. "Una poltrona pirandelliana. Una conversazione con Cacá Carvalho". In *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, Milano: (080), 29 ottobre 2013.

Consultabile in: <<http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/29/una-poltrona-pirandelliana/>> (ultima consultazione: 1° ottobre 2015).

⁷ FONSECA, R. "Todo dia é tempo de despertar". Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: (154), Caderno B, 9 set. 2004, p. B3. Rodrigo Fonseca commenta lo spettacolo presentato anche al SESC di Rio de Janeiro. *Novelle per un anno*. COSTANZO, Mario (a cura di) Milano: Meridiani Mondadori, 2 vols, 1987.

⁸ PIRANDELLO, L. "I piedi sull'erba". In *Novelle per un anno*. COSTANZO, Mario (a cura di) Milano: Meridiani Mondadori, vol III, 1987.

⁹ ALMEIDA, R. "Reflexão com acidez". Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 114, (155), 10 set. 2004, p. 26. Rachel Almeida è l'articulista inviata speciale per la rubrica dedicata al teatro internazionale.

rappresentazione al Teatro Poeira di San Paolo¹⁰, e al Festival de Inverno di Rio nel 2007, solo per citare alcuni momenti importanti della carriera dell'attore¹¹.

La poltrona posta sulla scena non è un oggetto inattivo, ma è considerata l'estensione vivente del personaggio, perché partecipa alle sue emozioni e alle sue sensazioni visive e tattili e quindi vive con lui, come se possedesse un'anima. Il lavoro teatrale basato sui racconti delle tre novelle narra l'aspetto più crudele dell'esistenza umana, dell'incomunicabilità dell'individuo con gli altri e con se stesso. L'aggettivo "escura" rappresenta idealmente l'umore oscuro e lacerante profondamente impietoso che caratterizza alcuni personaggi. L'incipit di *I piedi sull'erba* ci introduce nell'ambientazione del racconto. L'uomo protagonista è distrutto dalla morte della moglie, ed è il giorno della sepoltura. Soffre terribilmente al punto tale che il figlio decide di trascinarlo via a viva forza dalla poltrona, dalla casa del dolore. Ma il padre è sconvolto da un dolore così lacerante che finisce nel sogno delirante di camminare a piedi nudi sopra l'erba. Il momento di follia che ho brevemente riassunto è rappresentato dall'attore brasiliano come un ciclo di vita che deve completarsi, mentre la morte e il dolore sono due fatti naturali, anche se crudeli. In *La carriola* abbiamo nuovamente la presenza della poltrona che l'avvocato competente abbandona alla ricerca di una soluzione rapida al senso di soffocamento provocato dalla vita che conduce

Appena posso, appena qualche cliente mi lascia libero un momento, mi alzo cauto, pian piano, dal mio *seggione*, perché nessuno s'accorga che la mia sapienza temuta e ambita, la mia sapienza formidabile di professore di diritto e d'avvocato, la mia austera dignità di marito, di padre, si siano per poco staccate dal trono di questo *seggione*¹². (Corsivo mio).

Da quel momento inizia il gioco della carriola con la cagnolina, privo di violenza, e al contrario tranquillissimo.

Soffio è il racconto della follia attraverso il quale penso che sia stata espressa la protesta energica contro il destino dell'esistenza umana. Come si sa, il protagonista scopre di avere capacità paranormali che gli permettono di uccidere le persone con un

¹⁰ BRAGA, C. "A condição humana". Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 115, (329), 3 mar. 2006, p. 20. ALMEIDA, R. "Reflexão com acidez". Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 114, (155), 10 set. 2004, p. 26.

¹¹ "A poltrona escura". Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 117, (91), 8 jul. 2007, p. 6.

¹² PIRANDELLO, L. "La carriola". In *Novelle. Candelora*. Simona Costa (a cura di) Milano: Mondadori, 1993, p. 154.

semplice gesto: soffiando sul pollice e l'indice uniti. Il momento di follia finale durante il quale rivolge il gesto verso se stesso nell'atto del suicidio, credo che riveli la grande forza del senso di rivolta dell'autore. Per Cacá Carvalho invece la terza novella scelta rappresenta la visione metafisica delle altre due, perché gli sembra il terzo episodio di una sequenza narrativa in tre parti, in cui lo strano e l'assurdo sono gli elementi predominanti. Nell'ultimo atto della sequenza rappresentato da *Soffio* la vita appare in tutta la sua fragilità tanto che basta un soffio per portarla via. Ma il protagonista non è responsabile e non sceglie la morte dei poveri malcapitati. Non riuscendo a capire il motivo di quanto accade e non potendo avere un colloquio chiarificatore, decide di rivolgere il terribile gesto contro di sé davanti allo specchio in cui appare la sua immagine riflessa, diventando puro spirito come l'aria che respira¹³.

Un'immagine dell'attore

Per il successivo spettacolo, tra i testi teatrali l'attore sceglie *L'uomo dal fiore in bocca*, che, a mio parere, è un testo sofferto. È infatti il racconto della sofferenza attraverso il monologo di un uomo prima della morte per tumore. Il dramma si svolge in un solo atto e l'unico attore in scena è proprio Cacá Carvalho, anche se nel testo

¹³ Cacá Carvalho racconta la sua esperienza con il teatro delle forme e dell'espressione appresa da Pirandello. È possibile ascoltare l'intervista al link:
<<https://www.youtube.com/watch?v=2Vv0UaXnVro>> (ultima consultazione: 9 ottobre 2015)

Pirandello prevedeva la presenza di un secondo personaggio ascoltatore. La condizione dell'attesa coinvolge lo spettatore in una situazione sospesa nel luogo in cui si svolge l'azione teatrale: il caffè della stazione. Qui anche il pubblico deve avere l'impressione di essere in attesa che qualcosa accada. L'attore ci ricorda che il caffè di una stazione ferroviaria è il luogo dell'attesa in cui passano sguardi, percezioni, momenti disperati e poesia. Il motivo della scelta di un testo così duro nasce dall'idea che sia una metafora della necessità di vivere intensamente la vita, senza perdere alcun istante. Condivido con Cacá Carvalho questa riflessione sull'esistenza e penso che la rapidità degli eventi non ci permette di apprezzare quanto stiamo vivendo, e quando ci accorgiamo di qualcosa questo è già trascorso, non è più nostro presente, ma passato altrui. A tale proposito egli afferma che "tutto passa rapido e noi dimentichiamo facilmente, tanto che gli istanti vissuti scompaiono"¹⁴. Incertezza e insicurezza del futuro sono i due paradigmi che contraddistinguono la nostra epoca attuale e di sicuro l'attore può recitarli a teatro, offrendo a noi tutti un momento di catarsi terapeutica.

L'ultima opera portata in scena dall'attore è *umnenhumcentomil*, il titolo portoghese di *Uno, nessuno e centomila* diventa una sola parola, per una ragione ben precisa: è un unico blocco in cui gli eventi accadono in una successione sola. Si noti come il titolo non presenta una lettera maiuscola per decisione dell'attore, perché deve rappresentare una storia minuscola senza spazi temporali che interrompano la narrazione e che lascino presagire qualcosa di diverso. La trama si svolge rapidamente in una sola azione del personaggio principale senza inizio e senza fine, come in un cerchio infinito¹⁵.

8.4 Il Gruppo teatrale "Tapa"

Il gruppo teatrale nasce nel 1974 per l'iniziativa di alcuni studenti, appartenenti a diverse facoltà dell'Università PUC di Rio de Janeiro, e nel 1979 Eduardo Tolentino de Araújo e Denise Weinberg decidono di dare un contributo significativo all'iniziativa dei ragazzi, fondando il "Teatro Amador Produções Artísticas", (Il Teatro appassionato cultore delle Produzioni Artistiche) diventa T.A.P.A., sigla che resterà il nome del

¹⁴ Anche per questo riadattamento teatrale dell'opera pirandelliana è possibile ascoltare l'intervista all'attore nel link:

<<https://www.youtube.com/watch?v=okqeEfQM3Tg>> (ultima consultazione: 9 ottobre 2015).

¹⁵ Cacá Carvalho espone le ragioni del riadattamento teatrale del romanzo *Uno, nessuno e centomila*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=dLFfIoDy2hU>> (Ultima consultazione: 10 ottobre 2015)

gruppo. Il loro repertorio comprende le opere di Pirandello e gli autori classici come Machiavelli, Oscar Wilde e Bernard Shaw, Molière e Shakespeare, August Strindberg e Tennessee William. Dopo anni di attività il gruppo ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti¹⁶.

Tra i lavori della compagnia va segnalato il montaggio scenico dei testi pirandelliani: *Vestire gli ignudi* (*Vestir os nus*) con il nuovo allestimento del 2009, *Di uno o di nessuno* (*De um ou de nenhum*) di cui la traduzione in portoghese è inedita, presentato per la prima volta in Brasile nel 2011, *Amargo siciliano* e *Quando si è qualcuno* (*Quando se è alguém*). Il principale obiettivo del gruppo è interpretarne l'aspetto drammatico e allestire il montaggio scenico più adeguato. Per loro è fondamentale conoscere il testo e re-interpretarlo, rispettando l'impostazione drammaturgica originale dell'autore. Perciò il gruppo affronta soprattutto lo studio e la traduzione delle opere. L'analisi delle fonti e la ricerca di un nuovo linguaggio teatrale costituiscono la sfida del gruppo "Tapa" di fronte ai testi pirandelliani complessi e difficili. A questo si aggiunga anche il desiderio di creare una forma di teatro avulso dai canoni del mercato produttivo imperante, cioè "contrario alla logica della produzione dettata dal mercato"¹⁷.

Nel 2007 il gruppo ha allestito il montaggio dello spettacolo intitolato *Sonho... ou não?*, durante il quale recitavano un testo di Pirandello¹⁸. Il titolo originale della commedia è *Sogno (ma forse no)* e fu scritta dal drammaturgo nel 1928. Il montaggio è stato realizzato da Eduardo Tolentino e Christiane Jatahy. Secondo l'articlista il testo, scritto nel 1929, affronta il tema dell'influenza del cinema e della psicanalisi. In realtà il tema è la realtà e il sogno posti a confronto, argomento già affrontato nella novella *La realtà del sogno*. La commedia *Sogno (ma forse no)* venne tradotta nel 1931 dal portoghese Caetano de Abreu Beirão e intitolata *Sohnho (mas talvez nao)* per il pubblico di Lisbona. Mentre *Amargo Siciliano* è andato in scena con la direzione di Sandra Corveloni a San Paolo, ed è un nuovo testo sperimentale nato dall'adattamento scenico della novella *Rondone e Rondinella*, della commedia *Limoni di Sicilia* e del dramma *Il*

¹⁶ Nel gennaio 2004 il Gruppo ha celebrato i venticinque anni di attività recitando il testo di Oscar Wilde al Teatro Villa-Lobos di Rio. SANTOS, P. "Aniversário com Oscar Wilde". Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 113, (271), Caderno B, 4 jan. 2004, p. B2.

¹⁷ AZEVEDO, R. "Tapa encena texto de Luigi Pirandello inédito no Brasil". In *Veja São Paulo*, 24 de maio 2012. Il testo dell'intervista è consultabile nel link:

<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/grupo-tapa-encena-texto-de-pirandello-inedito-no-brasil/> (ultima consultazione 30 settembre 2015). Il testo originale dell'intervista a Tolentino: "um modo de fazer teatro, na concepção e na execução, contrário às lógicas de produção ditadas pelo mercado".

¹⁸ CARDOSO, M. "A arte de sair de cena sem sair do palco". Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 117, (230), Caderno B, 24 nov. 2007, p. B2. Durante lo stesso spettacolo recitavano anche *André* del francese Philippe Minhyana.

dovere del medico unite in un unico spettacolo¹⁹. Successivamente la prima novella fu poi esclusa nell'allestimento definitivo dello spettacolo perché non era pertinente alle tematiche da rappresentare. Nel montaggio scenico è stato evidenziato il contrasto tra l'ambiente agricolo e la città, il passato e il presente in trasformazione, le contraddizioni che la percezione dell'uomo incontra, sottoposto agli sguardi degli altri. Lo spettacolo è stato rappresentato nel 2008 al Viga Espaço Cênico di San Paolo.

Un articolo del 24 maggio 2012 pubblica nella rivista "Veja" un'intervista a Eduardo Tolentino. La traduzione e il montaggio scenico del testo inedito *Di uno o di nessuno* è una interessante novità, infatti per la prima volta viene introdotto nel panorama teatrale brasiliano un nuovo testo pirandelliano fino a quel momento sconosciuto. Secondo Tolentino l'opera ha sicuramente origine nel melodramma italiano di cui Pirandello è il felice erede. Ma egli ritiene anche che molte opere del drammaturgo possono essere inserite nell'ambito del neorealismo di Luchino Visconti. (AZEVEDO, 24 de maio 2012)

Il 2 dicembre 2015 ho incontrato Eduardo Tolentino nella sua residenza a San Paolo e abbiamo conversato sul progetto di sperimentazione teatrale della Compagnia che attualmente dirige²⁰. All'inizio il gruppo "TAPA" non aveva grandi aspirazioni e infatti i ragazzi iniziarono a recitare quasi per gioco, essendo appassionati dell'arte teatrale. In quel periodo pensavano di organizzare una festa di fine anno, proponendo il montaggio di una commedia teatrale. Infine nel 1979 Eduardo Tolentino decise di trasformare il gruppo di appassionati del teatro in una vera compagnia teatrale, pensando pirandellianamente che il gioco poteva diventare una cosa seria. È nato così il "Teatro Amador Produções Artísticas". Tolentino dal canto suo era già un appassionato professionista del teatro con la fortunata commedia per bambini *Apenas um conto de fadas*, simbolo della volontà di creare un teatro avulso da qualsiasi progetto commerciale, ma solo per comunicare emozioni inizialmente al pubblico dei bambini e successivamente agli adulti. Il suo obiettivo è far conoscere al pubblico le radici siciliane di Pirandello e il suo carattere italofono, approfondendo attraverso la ricerca delle origini della terra natia il dolore e la passione, temi appartenenti in buona parte al repertorio del melodramma italiano. Secondo Tolentino Pirandello smembra i sentimenti umani, per poi unirli al dramma dell'incomunicabilità tra i personaggi, e riproponendoli in una prospettiva complessa, che racconta l'essere umano composto e scomposto in numerosi tasselli, proprio come un quadro di Picasso. Perciò la scelta delle opere si basa sulla ricerca delle fonti che bene

¹⁹ I titoli portoghesi dei testi sono: *Andorinho e Andorinha*, *Limões de Sicília*, e *O dever do médico*.

²⁰ Testimonianza orale di Edoardo Tolentino.

rappresentano questa visione prospettica della vita umana. La difficoltà di comunicazione nelle relazioni di coppia, spesso sfocia nel fraintendimento tra gli individui e il problema dell'incomunicabilità è una questione sociale attualmente diffusa. Alcune tematiche delle opere possono sicuramente interpretarlo. La scelta di unire le novelle e ripresentarle con un montaggio teatrale nuovo, e quindi fuse in un unico testo, nasce allo scopo di mostrare il complicato patchwork pirandelliano, creato da diversi elementi: rievocazioni e ricordi della terra siciliana, tradizioni antiche, passione, gelosia e sentimenti contrastanti uniti al senso del dolore indefinito che contraddistingue ogni siciliano, isolano nella sua terra. In effetti queste caratteristiche principali caratterizzano molte opere in cui è evidente la difficoltà di comunicazione nelle relazioni di coppia e il conseguente fraintendimento. *Amargo siciliano* è il montaggio teatrale creato dall'unione di tre opere che esprimono il complesso mondo prismatico pirandelliano, e alla fine i sentimenti del dolore e della passione sono bene espressi dalla canzone di Milva *Le rose rosse*.

LE TRADUZIONI

La traduzione è forma [letteraria]. Concepirla come tale significa tornare all'originale, perché lì, come intraducibilità, è rinchiusa la sua legge. La questione della traducibilità di un'opera ha due sensi. Può significare che l'opera troverebbe il traduttore sufficiente nel complesso dei suoi lettori o, meglio, che per essenza propria l'opera ammetta, quindi pretenda, la traduzione conforme al significato di questa forma¹.

Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, 1920.

L'attrazione che esercita oggi Pirandello, lo stupore e l'ammirazione che suscita nei contemporanei sono ben noti, ma allo stesso tempo dimostra che il drammaturgo, lo scrittore e il commediografo italiano esercitano un influsso misterioso, quasi un presagio per la maggior parte degli studiosi brasiliani che guardano al futuro. All'inizio la prima esigenza imprescindibile era capire i suoi testi complessi, per diffonderne il pensiero, tradurre in portoghese era un dovere irrinunciabile e indispensabile, e per certi versi era considerato un esistenzialista. Come rendere comprensibile l'opera italiana ai lettori brasiliani, riproducendo la copia perfetta dell'originale? All'inizio il problema principale dei traduttori era trovare i mezzi adatti per farlo, in quanto erano sicuramente disposti a scrivere in portoghese i testi, ma la difficoltà più rilevante era trovare una casa editrice che accettasse di stampare il volume.

Analizzo alcuni saggi introduttivi alle opere narrative, apparsi in traduzione portoghese, considerando la rilevanza per un apparato critico-letterario e valutando gli elementi più interessanti. Quando è possibile va analizzato il tipo di linguaggio utilizzato e l'interpretazione critica e teorica che il traduttore propone nei saggi introduttivi, quando sono presenti. I dati ottenuti da questo studio sono importanti per ricostruire una parte vitale della storia della fortuna delle opere pirandelliane. Sarebbe interessante capire le motivazioni delle scelte editoriali; sembra infatti che, dopo il successo dello scrittore in Italia, l'interesse iniziale dell'ambiente editoriale non si sia orientato sulle novelle. Se da un lato però, l'industria editoriale pubblica le traduzioni

¹ Traduzione di Renato Solmi, pubblicata in "Aut aut", n. 334, 2007, pp. 7-20. BENJAMIN, W. Il compito del traduttore. In *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di). Torino: Einaudi, 1999, p. 40.

delle opere narrative, dall'altro assistiamo alla rapida diffusione dei testi drammaturgici e delle commedie teatrali, in una fase in cui il teatro brasiliano inizia a svilupparsi. Sulla base di queste valutazioni è possibile cercare di capire le motivazioni delle scelte operate in ambito narrativo e teatrale.

9.1 Le opere teatrali

Raggiungiamo a ritroso i primordi della nostra ricostruzione storica e cronologica, ma il tentativo di narrare la storia delle traduzioni è sicuramente un viaggio in un grande mosaico multiforme di cui mancano vari tasselli, perché purtroppo abbiamo perduto le tracce delle traduzioni realizzate da alcune compagnie teatrali che portarono in scena i testi nel 1924 e nei decenni successivi.

Nel 1919 fu pubblicata la prima novella *Il gatto, un cardellino e le stelle* nel "Pasquino Coloniale" che, come abbiamo visto, era una rivista in lingua italiana per la comunità italiana residente a San Paolo (PIRANDELLO, 6 set. 1919, pp. 3-4). Ma non è una traduzione, probabilmente perché in quel momento la presenza di molti italiani favoriva la lettura in lingua originale. Nel 1924 uscì la prima edizione a stampa brasiliana di un testo teatrale pirandelliano tradotto in portoghese, che ci è pervenuto finora: *Così è (se vi pare)* che diventa *Assim é (se lhe parece)*². Paulo Gonçalves è stato il primo che ha proposto ai lettori la traduzione di *Così è (se vi pare)*. Ma il titolo riportato in alcuni giornali dell'epoca era *É pois... è isso* e non *Assim é (se lhe parece)*. L'obiettivo principale era presentare una traduzione adatta per essere recitata a teatro³, perché l'interesse del momento era rivolto soprattutto ai testi drammaturgici e alla loro fruizione. Per ora, siamo di fronte a un testo per la recitazione e non a una traduzione da considerare interpretazione critico-letteraria. Nel 1925 Francisco Pati tradusse il volume *Novelle per un anno* intitolato *Novelas escolhidas* e nel 1932 anche la seconda edizione del volume intitolata *A luz da outra casa: Novelas escolhidas*, per entrambe

² *Assim é (se lhe parece)*, traduzione di Paulo Gonçalves per la "Companhia Brasileira de Comédias Jayme Costa", firmato con lo pseudonimo Teresa Coelho. Alcuni articoli pubblicati nei quotidiani confermano la tesi di Mariarosaria e Annateresa Fabris. Rinvio al capitolo della tesi *Preannunci del teatro pirandelliano*. (Autor anônimo, 16 out. 1925, p. 6). Questo articolo è importante perché ci permette di datare al 16 ottobre 1925 la prima edizione a stampa della versione in portoghese dell'opera rappresentata al Teatro Municipal di Rio de Janeiro. FABRIS, M. e A. "A presença de Pirandello no Brasil". Em *Insieme Rivista APIESP*, São Paulo: 1995. Nell'articolo si indica l'anno 1924 per la prima rappresentazione in portoghese della stessa opera al Teatro Municipal di San Paolo.

³ Il testo della traduzione venne utilizzato dalla "Compagnia Brasiliana di Commedie Jaime Costa", che presentò lo spettacolo a San Paolo. Paulo Gonçalves firma con lo pseudonimo Teresa Coelho.

Cândido Motta Filho scrisse la stessa introduzione alla raccolta⁴, in cui studiava l'umorismo pirandelliano e l'ironia di Machado de Assis. Il primo editore interessato alla pubblicazione fu Antonio Tisi.

Sembra che nei primi decenni del secolo fino alla prima guerra mondiale la maggior parte dei libri brasiliani fossero stampati in Europa. Perfino Machado de Assis fu costretto a ricorrere alla editoria francese della Garnier, la Casa Editrice parigina già in azione dal 1883. Le imprese editoriali brasiliane preferivano pubblicare quasi esclusivamente libri per uso didattico, cioè preposti esclusivamente all'insegnamento della lingua o per l'uso pedagogico. E sappiamo anche che altri intellettuali brasiliani di grande prestigio stamparono le loro opere presso l'editoria portoghese della città di Porto. In questo contesto anche le opere pirandelliane inizialmente restarono svantaggiate per la pubblicazione brasiliana in lingua portoghese. Ma questo ritardo non pregiudicò affatto la rapida diffusione della produzione teatrale e narrativa. Secondo l'imprenditore Monteiro Lobato, solo trenta librerie erano pronte in Brasile per la diffusione e vendita dei libri. Egli cercò di incentivare il più possibile l'industria editoriale brasiliana, impresa non facile, anche per l'evento epocale del crollo delle borse del 1929, tanto che il suo progetto fallì, ed egli fu costretto a vendere le azioni.

Nel 1931 il "Diario de Noticias" di Rio scrive che *Vestire gli ignudi* fu tradotta nel 1930 da Aura Abranches per lo spettacolo della sua compagnia⁵. L'articolo permette

⁴ C. Motta Filho fu avvocato e professore di Diritto Penale alla Facoltà di Diritto di San Paolo; fu eletto Deputato, Senatore e Segretario di Stato degli Affari per l'Agricoltura per lo Stato di San Paolo. Laureato in Scienze Giuridiche e Sociali alla Facoltà di Diritto di San Paolo, si dedicò agli studi di Giurisprudenza, al giornalismo e alla politica. Articolista del "Jornal do Comércio" e del "Correjo Paulistano", collaborò insieme a Menotti del Picchia al movimento nazionalista, per la ricerca della coscienza identitaria del Brasile attraverso i principi della razza e del sangue, contrapponendosi al movimento modernista del "Pau-Brasil". Era tra gli intellettuali che nei primi anni Venti vivevano l'attrazione per la cultura occidentale e l'esigenza di ristabilire la coscienza identitaria brasiliana. BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006. È l'autore della *Introduzione* al volume di novelle pirandelliane. MOTTA FILHO, C. *Introdução* a PIRANDELLO, L. *A luz da outra casa: Novelas escolhidas*, São Paulo, Piratiníngua, 1932, pp. V-XIII.

⁵ "O repertório da Companhia Adelina - Aura Abranches". Em *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: II, (439), 29 ago. 1931, p. 12. Il nome completo della scrittrice portoghese è Aura Abranches Ruas Grijó, nata a Lisbona nel 1896 muore nel 1962. Scrive prevalentemente testi teatrali drammatici, interpretando alcuni

di conoscere l'ulteriore traduzione portoghese del dramma teatrale databile nel 1931. Si tratta della drammaturga portoghese di Lisbona, molto nota nella prima metà del secolo come autrice di drammi teatrali, nel nostro caso anche traduttrice del testo pirandelliano. Nel 1966 il testo teatrale venne tradotto da Ruggero Jacobbi per la Casa Editrice "Brasiliense de Bolso", per la collana di testi teatrali organizzata da Sábato Magaldi, autore di una interessante *Prefazione*⁶. La "Série Teatro Universal" comprendeva altri testi teatrali stranieri tradotti in portoghese, tra cui *La dama delle Camelie* di Dumas Figlio, *Mirandolina* di Goldoni, e il progetto di traduzione ancora in fieri di *La commedia dell'arte* e *La Moscheta* di Angelo Beolco.

Fra le traduzioni delle opere teatrali segnalo *Il piacere dell'onestà*, tradotto da Benjamin de Lima intitolato *A volúpia de honra* per la Compagnia di Alvaro Moreira; andò in scena in tre atti il 4 novembre 1937 al Teatro Regina di Rio de Janeiro⁷. Mario Nunes riferì che l'interpretazione di Alvaro Moreira nel ruolo del protagonista fu molto apprezzata dal pubblico carioca. Qualche giorno dopo nella rubrica teatrale, lo stesso articolista scrisse che il testo era stato presentato per la prima volta proprio quella sera⁸. Nel 1954 Alvaro Moreira traduceva *Il piacere dell'onestà; O prazer da honestidade* andò in scena nel 1954 al Teatro Permanente das Segunda-feiras di San Paolo e l'anno successivo al Teatro Arena⁹.

Il primo allestimento teatrale di *Sei personaggi in cerca d'autore* venne realizzato in italiano nel 1927 durante la tournée della Compagnia Teatro d'Arte di Roma. Mentre la prima traduzione fu realizzata nel 1951 da Menotti Del Picchia per lo spettacolo al Teatro Brasileiro de Comédia di San Paolo. Nel 1977 Brutus Pedreira tradusse il testo per il volume della Editrice Abril Cultural¹⁰. La *Prefazione* di Elvira Rina Malerbi Ricci ci introduce nel mondo in cui Pirandello ha vissuto, presentandoci una Sicilia atavica e costruita sulle antiche tradizioni secolari. Per la Ricci lo scrittore è vissuto nella fanciullezza e nell'adolescenza nel mondo isolato della famiglia, vive in una "isola dentro un'altra isola [...]. Al di là del portone il mare. Al di là del mare i sogni" (PIRANDELLO, 1977, p. V). Il saggio introduttivo racconta i momenti

ruoli come attrice. La madre Adelina attrice ed impresaria teatrale, fondò la compagnia insieme alla figlia tra il 1910 e il 1920.

⁶ MAGALDI, 1966, pp. V-XII. Il saggio introduttivo è già stato analizzato nel capitolo dedicato all'estetica teatrale dello studioso.

⁷ NUNES M., "A volúpia de honra – Três atos de Luigi Pirandello traduzidos por Benjamin Lima". Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: XLVII, (259), 5 nov.1937, p. 15.

⁸ NUNES M., "Uma peça de Pirandello pela Companhia Alvaro Moreyra, no teatro Regina". Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: XLVII, (263), 10 nov. 1937, p. 12.

⁹ Abbiamo solo due date delle rappresentazioni, tra cui quella del 14 luglio 1955 diretta da Carla Civelli.

¹⁰ PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*, trad. di Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

biografici più importanti, legati alla produzione teatrale e narrativa, pubblicando anche alcune foto che mostrano gli attori degli spettacoli principali rappresentati in vari teatri.

Nel maggio 1955 Claude Vincent annunciò la rappresentazione di *Non si sa come* (*Não se sabe como*), tradotto da Ruggero Jacobbi per la Compagnia “Teatro Arena di São Paulo”¹¹. Il “Jornal do Brasil” e il “Diário do Paraná” annunciavano la rappresentazione, permettendoci di datarla al 1955¹².

L’edizione brasiliana di *Vestire gli ignudi* (*Vestir os nus*) venne tradotta da Pyndaro Godinho nel 1957 per lo spettacolo Nosso Teatro di São Paulo, l’anno dopo il Teatro Brasileiro de Comédia di San Paolo (Santos) presentava sulla scena il testo tradotto da Ruggero Jacobbi (1958).

Nel 1961 *Questa sera si recita a soggetto* (*Esta noite improvisamos*) venne tradotto per la “Companhia Nydia Licia” di São Paulo da Nydia Licia, la stessa attrice interpretò il ruolo principale¹³.

Il primo allestimento scenico che conosciamo in portoghese de *L’uomo dal Fiore in bocca*, (*O homem da flor na boca*), fu realizzato per la “Grêmio Teatral da Congregação Mariana Santana” di São Paulo nel 1961. Mentre la traduzione successiva del 1994 è stata affidata a Maria José Carvalho, per l’attore Cacá Carvalho (*O homem com a flor na boca*).

I giganti della montagna (*Os gigantes da montanha*), fu tradotto da Alberto D’Aversa nel 1969 per il Teatro Dois Mundos di São Paulo. Secondo il breve articolo del “Jornal de Brasil” il debutto era previsto per il 10 giugno 1969 con trenta attori al teatro São Pedro e al Teatro Dois Mundos di San Paolo. Lo spettacolo, con la direzione dell’italiano Federico Pietrabrana, era previsto anche per il Teatro João Caetano di Rio¹⁴. Alberto D’Aversa morì improvvisamente il 24 giugno 1969 e questa è l’unica traduzione di quegli anni che possediamo.

Enrico IV (*Henrique IV*) è stato tradotto da Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade (FORNONI BERNARDINI, 1990, pp. 75-171). Il testo è inserito nel volume *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. Bernardini esplora l’universo pirandelliano, impostando un metodo interpretativo adatto al testo e traduce *Enrico IV*, pubblicato nel 1990 dalla casa editrice dell’Università di San Paolo. I suoi

¹¹ VINCENT, C. “Outras notícias de João Augusto”. Em *Tribuna da imprensa*, VII, (1631), 12 de maio 1955, p. 4.

¹² “Adiada a estréia do Teatro de Arena”. Em “Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro: XLV, (279), 30 nov. 1955, p. 10. “Pirandello na Arena”. Em *Diário do Paraná*, (40), 17 de maio de 1955, p. 6.

¹³ JAFÁ, V. “Esta noite improvisamos”. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: LXI, (20957), 20 luglio 1961, p. 3.

¹⁴ “Os espetáculos”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: LXXXIX, (47), 1-2 jun. 1969, p. 12.

saggi sulla letteratura italiana sono sicuramente opere di critica letteraria. Il saggio introduttivo, scritto da Gianni Ratto, riflette sulla difficoltà della traduzione creata dalla complessità del linguaggio, soprattutto perché, a suo parere, il traduttore deve evidenziare “il valore creativo dell’intuizione estetica tradotta in termini formali”, mostrando intatta l’arte estetica di Pirandello del dramma teatrale. Se il traduttore è anch’egli uno scrittore molte difficoltà possono essere superate, ma il lavoro complesso della traduzione deve riprodurre fedelmente il testo originale. Gianni Ratto pensa che Bernardini abbia riprodotto la stessa molteplicità di immagini creata da Pirandello, attraverso lo stesso del gioco degli specchi deformanti dell’autore. Il drammaturgo crea immagini riflesse producendone altre deformate e alterate dalla propria logica creativa, escludendo i codici della tecnica narrativa prestabilita a priori. Bernardini ritiene che durante la traduzione sia imprescindibile capire cosa comunica l’opera dell’autore e qual è il suo obiettivo. Sull’argomento, *Il compito del traduttore* di Walter Benjamin si rivela una conferma interessante di quanto la studiosa ci insegna, e cito una frase del filosofo tedesco: “L’idea di vita e di sopravvivenza dell’opera d’arte va intesa non in senso metaforico ma del tutto concreto” (BENJAMIN, 1990). Per Gianni Ratto il lavoro del traduttore non va impostato sull’astrazione inventiva, ma realizzato secondo concretezza, senza introdurre modificazioni rispetto all’opera originale. La riscrittura garantisce la sopravvivenza del testo e permette la fruizione alle generazioni future. Scrive Gianni Ratto

La crudeltà razionale non lascia spazio ad alcuna argomentazione immediata, il disincarnare sarcastico, grottesco ma anche pietoso dell’uomo borghese, legato alle sue abitudini e ai silenzi complici della colpa, e la sua metodologia autoprotettrice.
(FORNONI e RATTO, 1990, pp. 9-15). Traduzione mia

Il disvelamento spirituale rompe inaspettatamente l’identità dei personaggi che chiedono di essere ascoltati per vivere. Questo viene lanciato nel habitat naturale del palcoscenico. L’universo pirandelliano dimostra che l’autore è un uomo indipendente rispetto agli altri movimenti letterari. Il mito e la borghesia apparentemente inconciliabili sono invece il magico binomio nato dalla realtà vissuta, e può essere individuato nel confronto tra la drammaturgia dell’opera la sua liricità, la realtà razionale e sociale. Sicuramente l’aspetto tragico appartiene anche al mondo popolare, il dramma alla borghesia e la farsa ai nobili e ai potenti. Ma il gioco pirandelliano degli specchi rotti interrompe i tradizionali motivi sociali legati alle apparenze.

Le storie raccontate nei drammi teatrali sono ambientate fuori dal tempo, perché la categoria temporale è considerata dall'autore fuori dalla realtà, mentre le categorie dello spazio e del tempo sono vissuti dallo spettatore, in quanto non appartengono all'azione immaginaria e nemmeno all'aspetto tragico del quotidiano. L'autore autodidatta mette lo spettatore in condizioni di partecipare emotivamente qualche volta con disappunto, oppure di assistere alle vicende dei personaggi. Nella stagione 1952-53 il Piccolo Teatro di Milano ha rappresentato a Parigi la prima europea di tre spettacoli tra cui la nuova edizione dei *Sei personaggi*, diretto da Giorgio Strehler con la scenografia di Gianni Ratto. La centralità realistica della messa in scena è stata affiancata da una anti-scenografia, creata secondo linee di illusionismo prospettico che occupavano la scena.

9.2 La narrativa: le novelle

Le opere narrative hanno avuto numerose traduzioni fin dal lontano 1925, quando è apparsa la prima traduzione delle novelle. In quell'anno infatti Francisco Pati ha tradotto il primo volume delle novelle per l'editore Tisi & Cia. Si tratta di alcuni racconti estratti dalla versione italiana *Novelle per un anno*, tradotti in portoghese nel volume *Novelas escolhidas*. Sulla base dello studio di Francisco Degani è evidente che la pubblicazione di alcune novelle escludendone altre può essere spiegata con la mancanza effettiva dei testi italiani in Brasile¹⁵.

Mentre nel 1930 il "Diario de Noticias" pubblicò in portoghese il racconto breve *Carla*, di traduttore anonimo; è la novella italiana *Come gemelle*, inserita nel volume *Novelle per un anno*, pubblicata nel 1903 nella rivista "Il Marzocco"¹⁶.

Nel 1931 apparve anche *Il vecchio Dio* nella rivista dello Stato di Espírito Santo (PIRANDELLO, 1931); la novella sarà il titolo scelto per le future antologie di racconti brevi, pubblicate in questi ultimi anni, di cui la prima edizione è uscita nel 2000. Bruno Berlendis de Carvalho ha tradotto il testo ed è possibile leggere la traduzione in portoghese dell'introduzione di Giovanni Macchia. La casa editrice Berlendis & Vertecchia Editores ha pubblicato anche molti testi narrativi italiani.

¹⁵ DEGANI, F. *As traduções das Novelas para um ano, de Luigi Pirandello, no Brasil*. Testo inedito proprietà dell'autore qui citato.

¹⁶ La novella venne pubblicata la prima volta l'11 gennaio 1903 ne "Il Marzocco", Streglio, Torino 1904. È inserita nella raccolta *Tutte e tre*. Poi nel secondo volume di *Novelle per un anno*, 1922. Infine nel 1930 compare la traduzione portoghese. PIRANDELLO, L. "Carla". Em *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro: 1, (18), 29 jun. 1930, p. 17.

Nel 1932 è stata pubblicata la seconda raccolta *A luz da outra casa: novelas escolhidas* per l'editrice Piratininga¹⁷. Nella copertina del volume compare il nome della collezione “Coleção Itálica” in caratteri stilizzati, di cui facevano parte altre opere italiane pubblicate in traduzione. Nell'*Indice* troviamo l'elenco delle novelle, la prima *A luz de outra casa* è stata scelta per intitolare l'intero volume¹⁸. La seconda parte del titolo *Novelle scelte* fa ritenere che il traduttore Francisco Pati abbia voluto preferire alcune novelle piuttosto che altre, in realtà sono stati tradotti i testi che giungevano in Brasile in quel momento dopo la pubblicazione italiana.

Dall'analisi della traduzione delle novelle emerge che Francisco Pati ha tradotto i testi originali, cercando di mantenere inalterata sia la lingua che lo stile del testo originale, tranne qualche refuso. Ne *La giara* infatti risulta che il traduttore ha cercato di usare lo stesso linguaggio originale con le stesse battute dell'autore loquaci, spiritose ma brevi¹⁹. In alcuni casi ha tralasciato la traduzione mantenendo le stesse espressioni italiane, per non alterare lo stile dell'autore; è il caso di “Sangue della madonna”, oppure del titolo *Como gêmeas*, traduzione del titolo originale *Come gemelle*, eppure nel “Diario de Noticias” abbiamo un'altra traduzione del titolo della novella: *Carla*, ripreso dal nome della protagonista del racconto.

Pirandello è l'*Introduzione* alla traduzione delle novelle del 1932 scritta da Cândido Motta Filho (MOTTA FILHO, 1932, p. V); il breve saggio è un'analisi della poetica, con alcuni riferimenti al *Fu Mattia Pascal*. La citazione di alcuni versi del poema di Jonathan Swift *To Dr. Delany*²⁰ fanno intuire, fin dall'inizio, il tono di celebrazione con cui il critico teatrale brasiliano voleva caratterizzare l'intera introduzione.

Pirandello ci spaventa e ci disorienta. La sua opera è come un sortilegio scaturito dalla mano di un mago. Egli scrive le sue opere, come l'alchimista medievale prevede i fatti. Grande scrittore, senza dubbio, Signore con uno stile proprio, con uno stile personale molto italiano.

¹⁷ L. Pirandello, *A luz da outra casa: Novellas escolhidas*. Introdução de Cândido Motta Filho. Tradução de Francisco Pati, São Paulo: Piratininga, 1932. La novella scelta per intitolare la raccolta è *Il lume dell'altra casa*, pubblicato nelle *Novelle per un anno*.

¹⁸ Le altre novelle pubblicate sono *O cabritinho preto*, *A senhora Frola e o senhor Ponza seu genro*, *A jarra*, *Tudo por bem*, *Não é uma coisa seria*, *Zuccarello distinto melodista*, *Tenho tanta cousa a dizer-lhe*, *A vingança do cão*, *Reflecte*, *Giacomino*, *Chamando á ordem*, *Livremo-nos deste pensamento*, *Um convidado á mesa*, *Certas obrigações*, *Um matrimônio ideal*, *Café nocturno*, *O marido da minha mulher*, *Como gemeas*, *O corvo de Mizzaro*.

¹⁹ L. Pirandello, *O Jarro*, edizione tradotta nel 1956 per l'Istituto Cultural Italo-Brasileiro di São Paulo.

²⁰ Nel 1729 Swift scrisse *To Dr. Delany On the libels written against him*.

Pirandello, un grande pensatore! È il razionalista tirannico della letteratura moderna e il Kan maestoso e potente dei problemi mentali. quindi ogni sua pagina è pensata, ma soprattutto meditata. Allinea le sue creazioni nella trama della vita e accumula enigmi con un sorriso sardonico da mago stregone.

Pirandello conosce l'anima, come nessun altro, e sa qual è il segreto dei suoi meccanismi complessi²¹. (MOTTA FILHO, 1932, p. V).

Traduzione mia

Lo scrittore italiano non sorprende ma spaventa ed esercita una vera ipnosi sul lettore. Simile ad un alchimista usa i suoi racconti per sperimentare i fatti della vita reale nella finzione della narrativa, dando l'impressione di prevedere i fatti facendoli immaginare al lettore prima che accadano.

Il critico teatrale descrive ironicamente il profilo dello scrittore che usa una lanterna per illuminare il mondo interiore, nascosto in ognuno di noi. L'esito finale è creare storie in cui sia chiara la realtà della vita e in queste novelle il narratore intraprende un dialogo quasi torturatore con le sue creature, sottoponendole a un esame impietoso. Parafrasando Cândido Motta Filho, ci troviamo di fronte a personaggi inventati dall'artista Pirandello; sembrano "ombre erranti" che vagano qua e là come i "fantasmi", perciò chiedono all'autore di rimediare alla loro imperfezione, e come Don Chisciotte e Don Abbondio vogliono entrare a viva forza nell'eternità della fama, per non essere mai più dimenticati. Il riferimento al personaggio Conselheiro Acácio di Machado de Assis mi fa ritenere che possiamo considerare questo confronto, già nel 1932, come una prima anticipazione del futuro studio comparato tra i due scrittori.

Pirandello è un filosofo esistenziale che guarda soprattutto alle "creazioni dello spirito", e benché sia ossessionato fino al parossismo non manca di mostrare l'aspetto estetizzante della sua arte narrativa, offrendo al lettore "emozioni estetiche", trasformazioni dei suoi sentimenti più intimi. Il senso del brano è chiaro: per l'intellettuale brasiliano l'interiorità dello scrittore si trasforma in suggestioni estetiche per il lettore.

²¹ Cito il testo originale "Pirandello nos espanta e nos desorienta. A sua obra é um sortilegio saído da mão de um bruxo. Vae escrevendo obras, como o alchimista medieval in prevendo os factos. Grande escriptor, sem duvida, senhor de um estylo proprio, de um estylo seu e que é tambem muito italiano. E que pensador, Pirandello! É racionalista tyrannico da literatura moderna e o Kan majestatico e possante dos problemas mentaes. Assim, cada pagina sua é uma pagina sentida e, sobretudo, pensada. Enfileira suas creações na trama da vida e vae, com um sorriso sardonico, um sorriso de feiticeiro, amontoando enigmas sobre enigmas. Pirandello é um conhecedor de almas, sabe, como ninguem, o segredo de seu mecanismo complicado. Anda de lanterna pelas escuras do mundo interior, a vasculhar o inconsciente".

Per Motta Filho Pirandello analizza la personalità dell'essere umano e manovra i personaggi come fossero le pedine di una partita a scacchi, entrando nell'abisso sconosciuto dell'esistenza dove incontra l'inconscio dell'individuo, di cui tanto parlava Freud. Dotato di "uno spirito ammirevole", evidenzia l'angoscia che l'uomo della sua epoca sta vivendo, convinto di avere scoperto il sapere assoluto. Egli indaga i problemi dell'era moderna, durante l'epoca dell'uso delle macchine, quando furono messe al bando le teorie di Darwin e del materialismo. Non va definito pessimista perché utilizza tecniche narrative nuove, ma al contrario va considerato lo scrittore che possiede "il dono satanico dell'umorista" pari a Proust, a Swift e a Sterne, provocando nel lettore il riso amaro e doloroso, secondo il noto "sentimento del contrario" del saggio *L'umorismo*.

In anni più recenti va segnalato l'importante lavoro di Maurício Santana Dias traduttore di quaranta novelle raccolte nel volume apparso nel 2008²². Il metodo seguito per la scelta dei testi ha preferito creare la selezione e la sequenza delle novelle che sono state trasformate da Pirandello in testi teatrali e quindi modificate in drammi o commedie per l'allestimento scenico. Pertanto l'ordine cronologico seguito è riferito alla data del debutto in scena di ogni opera teatrale, e non all'anno della scrittura del relativo racconto breve. L'esito finale del lavoro è la pubblicazione delle quaranta novelle che hanno dato origine a trenta testi teatrali corredato da uno schema esemplificativo.

9.3 I romanzi

La storia della traduzione del romanzo *Il fu Mattia Pascal* inizia nel marzo 1933 tra le pagine del "Diario de Noticias", quando Francisco Pati definiva il protagonista "l'uomo che muore due volte"²³, la prima volta per l'inganno e la seconda per scelta degli altri, citazione ricca di fantasia espressiva. Sulla base dello studio bibliografico di Mariarosaria e Annateresa Fabris sappiamo che la prima traduzione de *Il fu Mattia Pascal*, con il titolo brasiliano *O finado Matias Pascal*, è datata nel 1933 (FABRIS A. e FABRIS M., 1995). Souza Júnior ha tradotto per la prima volta il testo per la Globo Editrice di Porto Alegre che lo ha pubblicato nel 1933 e nel 1941, per la "Coleção

²² PIRANDELLO, L. *40 Novelas de Luigi Pirandello*. Tradução e cura di Maurício Santana Dias, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²³ PATI, F. "O homem que morreu duas vezes". Em *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro: IV, (1000), 23 mar. 1933, p. 2.

Nobel”. La successiva edizione del 1964 è stata tradotta per la São Paulo Martins, ma non è stata resa nota l’identità del traduttore che resta anonima²⁴.

Invece nel 1966 è stata pubblicata da Editora Delta di Rio una elegante edizione che apparteneva alla collezione dei Premio Nobel della letteratura con il patrocinio dell’Accademia Sueca e della Fondazione Nobel²⁵. L’introduzione intitolata *Piccola storia dell’attribuzione del premio Nobel a Luigi Pirandello* è stata scritta da Kjell Strömberg²⁶. Egli raccontava le modalità dell’attribuzione del premio Nobel allo scrittore italiano, riflettendo sulla censura di *La favola del figlio cambiato* voluta da Mussolini. Commenta l’espressione del Duce “morale e osceno” con la propria opinione: “non è che una piccola ombra”. Certamente Strömberg evidenziava la contraddizione dell’ambiente intellettuale e politico italiano, che conferiva il Premio Nobel ma, nello stesso tempo, ne censurava l’opera. Egli spiegava la contraddizione affermando che Pirandello era concorrenziale rispetto a Mussolini, candidato anche lui al Premio Nobel²⁷. Citava un brano, estratto dal discorso del drammaturgo, pronunciato dopo la celebrazione a lui dedicata dall’Academia Sueca²⁸. Nel volume elegante stampato in brossura venne pubblicato anche il saggio di Mario Apollonio sulla vita e le opere, tradotto in portoghese²⁹. Mentre la traduzione del romanzo, conforme al testo originale, è di Helena Parente Cunha, con le illustrazioni realizzate da Lila De Nobili.

²⁴ PIRANDELLO, L. *O finado Matias Pascal*. Tradução de autor anônimo, São Paulo: Martins, 1964.

²⁵ PIRANDELLO, L. *O finado Matias Pascal*. Tradução de H. Parente Cunha. Introdução de M. Apollonio, Rio de Janeiro: Editora Delta, 1966. “Coleção dos Premios Nobel de Literatura patrocinada pela Académia Sueca e pela Fundação Nobel”.

²⁶ Kjell Strömberg era l’ex consigliere culturale dell’Ambasciata a Parigi “Ex-conselheiro cultural da Embaixada da Suécia em Paris”. Titolo originale: “Pequena história da atribuição do prêmio Nobel a Luigi Pirandello”.

²⁷ Testo originale di Strömberg in portoghese “É verdade que o próprio Mussolini esperava naquele ano, precisamente da pátria de Ibsen, o Prêmio Nobel da Paz, ao qual, segundo vozes persistentes, ele era candidato, bem como Hitler, apresentados por diferentes grupos”.

²⁸ Pirandello parlò nella sala dorata del Palacio Municipal. “Para chegar a exprimir o que exprime nas minhas obras, foi necessário colocar-me na escola da vida. Essa escola, inútil para certos espíritos brilhantes, só é eficaz para um espírito da minha espécie, atento, recolhido, paciente, verdadeiramente infantil no começo... A educação do meu espírito, realizada assim às minhas custas – por amargas desilusões, cruéis experiências, terríveis feridas e todos esses erros da inocência que dão às nossas experiências um valor íntimo – permitiu-me crescer, permanecendo eu mesmo. Só minhas verdadeiras aptidões se desenvolveram, deixando-me, como convém a um artista, totalmente incapaz de viver, capaz sómente de pensar e sentir: de pensar porque eu sentia, de sentir porque eu pensava. De fato, criei unicamente, o que senti e aquilo em que pude crer. Por esta criação ter sido julgada digna de recompensa ilustre que os senhores me quiseram conceder, sinto uma gratidão, uma alegria e um orgulho imensos. Regozija-me crer que este Prêmio me foi conferido muito menos pelo virtuosismo – sempre de pouca importância, para um escritor – do que pela sinceridade humana de minha obra”.

²⁹ Mario Apollonio era professore all’università del Sacro Cuore di Milano.

Nel 1972 è stata realizzata l'edizione di *O finado Matias Pascal*, tradotta da Mário da Silva per la Editora Civilização³⁰. “Finado” significa “defunto” e sembrava la traduzione migliore in quel momento. Sulla base della dicitura “by l'Amministrazione degli Eredi di L. P.” si deduce che i diritti d'autore appartenevano agli editori della Civilização Brasileira e agli eredi dello scrittore.

E arriviamo all'edizione del 2007, *O falecido Mattia Pascal*, tradotto da Rómulo Antonio Giovelli e Francisco Degani che ne cura anche le note e la postfazione³¹. Degani scrive la *Pósfacio* intitolata *O fugitivo da vida*. Dopo aver citato il noto brano in cui Pirandello parla delle sue origini “sono il figlio del Kaos”³², si raccontano alcuni aspetti rilevanti della vita. Segue l'analisi del romanzo suddiviso in tre parti: la storia iniziale di Mattia Pascal, le vicende di Adriano Melis, e infine “l'anti-romanzo”³³. L'ultima parte è sviluppata in un tempo diverso rispetto al resto della narrazione, “localizzata in un tempo indeterminato e circolare, un eterno presente, in un tempo sospeso” (DEGANI, 2007, p. 211), in cui la nascita e la morte sono due elementi tematici che fanno pensare al gioco del destino che regola la vita del soggetto.

L'editrice Globo di Porto Alegre pubblica opere tradotte in portoghese, gli editori Henrique Bertaso e Érico Veríssimo decidevano quali opere tradurre e diventavano a tutti gli effetti i proprietari, acquisendo i diritti d'autore. Essi decisero di pubblicare Papini e Pirandello nella collana “Coleção Nobel”. *Il fu Mattia Pascal*, tradotto da De Souza Júnior, apparve nel 1933 e poi anche nel 1941. Mentre dal 1947 al 1949 l'Istituto Progresso Editorial di San Paolo pubblicò *I vecchi e i giovani* (*Os velhos e os moços*) 1947, e *L'esclusa* (*A excluída*) 1949, tradotti da José Geraldo Vieira. Il progetto editoriale fu realizzato da alcuni imprenditori discendenti italiani, tra cui Francisco Matarazzo Sobrinho. Questa casa editrice chiuse presto la sua attività, ma pubblicò due traduzioni di altri romanzi dell'autore. Per la Livraria Martins invece uscirono nel 1960 *A excluída*, tradotta da José Geraldo Vieira e *O marido da minha mulher* nella raccolta *Obras de Luigi Pirandello*, tradotto da Jacob Penteado nel 1963. Questo è solo l'inizio di una grande diffusione talmente vasta che meriterebbe uno studio approfondito e specifico sulle traduzioni brasiliane.

³⁰ PIRANDELLO, L. *O finado Matias Pascal*. Tradução de Mário da Silva, Rio de Janeiro: Editórea Civilização Brasileira, 1972.

³¹ PIRANDELLO, L. *O falecido Mattia Pascal*, Tradução de Rómulo Antonio Giovelli e Francisco Degani, São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

³² PIRANDELLO, L. *Saggi, Poesie e scritti vari*, Milano: Mondadori, 1977.

³³ L'espressione è di Degani. (DEGANI, 2007, pp. 208-212). Si tratta della *Pósfacio: O fugitivo da vida* della traduzione di *O falecido Mattia Pascal*.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografie generali

- ANDRADE, Oswald De. *Serafino Ponte Grande*, Torino: Einaudi, 1971, pp. 3-4.
- AA.VV. *Intorno a Pirandello*. CAPUTO, Rino; GUERCIO, Francesca (a cura di), Roma: Euroma, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, SOLMI, Renato (a cura di) Torino: Einaudi, 1999
- CAPUTO, Rino. *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma: Euroma, 1996.
- CASTRONOVO, Valerio; TRANFAGLIA, Nicola. *Storia della stampa italiana*, Volume 4, Bari: Laterza, 1976.
- DE FELICE, Renzo. *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*. Torino: Einaudi, 1961.
- FABRIS Annateresa e FABRIS Mariarosaria. *Presenza di Pirandello in Brasile*. In: "Pirandellian Studies", (5), inverno 1995, pp. 43-63.
- _____. "A presença de Pirandello no Brasil". Em *Insieme Rivista Apiesp*, São Paulo: 1995.
- GRAMSCI, Antonio. *Cronache teatrali 1915-1920*, (a cura di) Guido Davico Bonino, Torino: Aragno, 2010, p. 247.
- GUINSBURG, Jacob. *Pirandello. Do teatro no teatro*, São Paulo: Perspectiva, 2009.
- TRENTO, Angelo. *Il "Fanfulla" di São Paulo e la stampa italiana in Brasile dal nazionalismo al fascismo*, consultabile in:
http://www.ponteentreculturas.com.br/revista/seminarios_02.html
(Ultima consultazione: 9 ottobre 2015).
- VANNUCCI, Alessandra. "O palco estremece: è Pirandello que chega no Brasil". Em *Revista do Livro: órgão do Instituto Nacional do Livro do Ministério da Educação e Cultura*, (48), 2007, pp. 63-73.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1999.

Le opere di Luigi Pirandello

Riporto di seguito, in ordine cronologico, le edizioni italiane consultate

Tutte le poesie. Milano: Mondadori, 1960.

Saggi, poesie, scritti vari. LO VECCHIO MUSTI, Manlio (a cura di) Milano: Mondadori, 1960.

Théâtre complet II volume. BOUISSY, André (a cura di) Parigi: Gallimard, 1985.

Novelle per un anno. COSTANZO, Mario (a cura di) Milano: Meridiani Mondadori, 2 vol, 1987.

Sei personaggi in cerca d'autore. DAVICO BONINO, Guido (a cura di) Torino: Einaudi, 1993.

Enrico IV. DAVICO BONINO, Guido (a cura di) Torino: Einaudi, 1993.

Novelle. Candelora. COSTA Simona (a cura di) Milano: Mondadori, 1993.

Taccuino segreto. ANDREOLI, Annamaria (a cura di) Milano: Mondadori, 1997.

Tutti i romanzi. MACCHIA, Giovanni (a cura di), vol. I e II, Milano: Mondadori, 2005.

Saggi e interventi. TAVIANI Ferdinando (a cura di) e con una testimonianza di Andrea Pirandello. Milano: Meridiani Mondadori, 2006.

Lettere a Marta Abba 1925-1936. ORTOLANI, Benito (a cura di) Milano: Meridiani Mondadori, 2013.

Arte e scienza. Roma: W. Modes Libraio-Editore, 1908. Consultabile in:

<http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_arte_scienza.htm#VI>

Ultima consultazione 10 ottobre 2015.

I giganti della montagna, edizione on-line. In *Biblioteca dei Classici Italiani* di Giuseppe Bonghi, 1996.

<http://www.classicitaliani.it/pirandel/drammi/44_giganti_della_montagna.htm> Ultima consultazione: 10 ottobre 2015.

Articoli pubblicati su quotidiani e riviste letterarie

Dove non compare l'autore non è stato possibile stabilirne l'identità e gli articoli sono riportati seguendo l'ordine cronologico. In alcuni casi nei titoli si notano errori di ortografia, mancanza di accenti e arcaismi dovuti alle variazioni linguistiche del mutamento diacronico della lingua. Si è preferito lasciare intatti i titoli originali.

1921

J. R., "O escriptor Dario Nicodemi, empresario". Em *Jornal das moças*. Rio de Janeiro: VIII, (300), 17 mar. 1921, p. 12.

1923

“Assinatura Maria Melato”. Em *Correjo de Manhã*. Rio de Janeiro: XXII, (8856), 8 jun 1923, p. 5.

“Companhia Maria Melato. Vestire gli ignudi”. Em *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro: XLVIII, (124), 12 jun. 1923, p. 4.

TALMA, João De. “Vestire gli ignudi – Municipal”. Em *O Imparcial*. Rio de Janeiro: XI, (3841), 24 jun. 1923, p. 7.

_____. “Temporada Niccodemi. Sei personaggi in cerca d’autore – Pirandello”. Em *O Imparcial*, Rio de Janeiro: XI, (3853), 6 jul.1923, p. 5.

MARINHO, Irineu. “Maria Melato e as suas ultimas encarnações da scena”. Em *A noite*. Rio de Janeiro: XIII, (4154), 23 jun. 1923, p. 1.

“Sei personaggi in cerca d’autore de Pirandello”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIII, (8885), 7 jul. 1923, p. 2.

V. P., “Luigi Pirandello”. Em *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro: XLVIII, (196), 4 set. 1923, p. 4.

RUBIANI, Ferruccio. “Pirandello e o theatro italiano hodierno”. Em *America Brasileira*, Rio de Janeiro: II, (22), out. 1923, p. 300.

1924

GALVÃO, Francisco. “Pirandello o malabarista dal sensações”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXI, (9189), 30 abr. 1924, p. 2.

“A viagem do herdeiro italiano á America”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIII, (9221), 6 jun. 1924, p. 1.

“O dramaturgo Pirandello”. Em *Diario de S. Louiz*, S. Luiz: IV, (208), 18 set. 1924, p. 2.

“Italia. Adesão ao fascismo”. Em *A Provincia*, Recife: LIII, (219), 19 set. 1924, p. 1.

“Pirandello no Apollo”. Em *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro: XLIX, (234), 27 set. 1924, p. 5.

BOUVIER, Piera. “A palavra de Marinetti – Piera Bouvier entrevista para a ‘Gazeta de notícias’ o ‘leader’ do futurismo”. Em *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro: L, (297), 10 dez. 1924, p. 2.

1925

“O Theatro na Itália”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (68), 21 marzo 1925, p. 3.

“Companhia Jayme Costa”. Em *O Estado do Paraná*, Curitiba: I, (72), 4 abr.1925,p. 1.

- “Companhia Jayme Costa. Pois... é isso!...” Em *O Estado do Paraná*, Curitiba: I, (74), 7 abr. 1925, p. 8.
- “Theatro Palacio. Uma festa dedicada a Jayme Costa”. Em *O Estado do Paraná*, Curitiba: I, (81), 16 abr.1925, p. 8.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. “Teatro e musica”. Em *Jornal do Commercio*, Manaus: XXII, (7466) 30 jan. 1925.
- “A ‘Tournée’ de Pirandello, á America do sul”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (91), 17 abr. 1925, p. 4.
- “Triumphos de Pirandello em Paris”. Em *Correio Paulistano*, São Paulo: 22256, 12 jul. 1925, p. 2.
- “Uma entrevista de Pirandello”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (156), 2 jul. 1925, p. 4.
- LITO, “As primeiras – No Municipal – ‘Ciascun sa Verité’, de Luigi Pirandello”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (173), 23 jul. 1925, p. 3.
- “Temporada franceza no Municipal”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9351), 23 jul. 1925, p. 3.
- ROB (pseudonimo di Rubem Tavares). “Um Pirandello no Municipal”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9352), 24 jul. 1925, p. 6.
-
- _____ . “Luigi Pirandello”, Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9390), 6 set. 1925, p. 5.
- “Temporada dramatica italiana”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (179), 30 jul. 1925, p. 3.
- “Pirandello recebido por Mussolini”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9371), 15 ago. 1925, p. 4.
- “A temporada oficial do Municipal – Pirandello e Maria Melato”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (194), 18 ago. 1925, p. 3.
- “Melato Betrone em Buenos Aires”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9376), 21 ago. 1925, p. 7.
- SEGRETO, Domingos. “Uma gentileza”. Em *Cine Reporter*, São Paulo: XV, (697), 1949, p. 1.
- VIANNA, Renato. “A revista do Supremo, Graça Aranha, Abd-El-Krim e Pirandello...” Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9392), 9 set. 1925, p. 2.
- “Assinatura Melato-Betrone”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9392), 13-15-16-26 de setembro de 1925.
- “Teatro Municipal. Temporada official de 1925”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9408), 27 set.1925, p. 6.

- “Dicono da Roma”. Em *Gazeta do commercio*, Tres Lagoas Mato Grosso: VI, (231), 11 out. 1925, p. 8.
- “Pirandello em Lisboa”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (256), 29 out. 1925, p. 10.
- “Notas & Noticias. Theatro Municipal – ‘Come prima, meglio di prima’ ”. Em: *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9422), 14 out. 1925, p. 6.
- LAF., “Temporada de comédia no Municipal”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9423), 15 out. 1925, p. 3.
- “O cartaz do Municipal”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (245), 16 out. 1925, p. 6.
- “O theatro de Pirandello em portuguez”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9424), 16 out. 1925, p. 8.
- “A primeira de hoje, no Carlos Gomes”. Em *O Imparcial*, Rio de Janeiro: XIV, (4692), 28 out. 1925, p. 4.
- “O theatro na Hespanha”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (267), 11 nov. 1925, p. 5.
- VIANNA, Renato. “O Brasil e as novas expressões estheticas”. Em In *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9453), 19 nov. 1925, p. 4.
- “Pirandello em Londres”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (282), 28 nov. 1925, p. 5.
- “Companhia Dario Niccodemi”. Em *O Imparcial*, Rio de Janeiro: XIV, (4724), 2 dez. 1925, p. 8.
- “Uma esperiencia de Pirandello”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (294), 12 dez. 1925, p. 5.

1926

- “Para a imortalidade! Quaes os valores com que vae contar a nova Academia Italiana”. Em *A Manhã*, Rio de Janeiro: II, (9), 7 jan. 1926, p. 1.
- MOREYRA, Alvaro. “Theatro que foi e que será”. Em *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: VII, (69), maio 1926, p. 8.
- Um prologo “A’ maneira de Pirandello” para “epidemia do jazz”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9597), 7 de maio 1926, p. 8.
- “A Epidemia do jazz”. Em *Jornal do Commercio*, 7 de maio 1926.
- “Epidemia do Jazz”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVI, (9598), 8 de maio 1926, p. 7.

PENALVA, Alvaro de. “Trafiletto senza titolo”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LI*, (152), 6 jun. 1926, p. 5.

Inviato speciale a Roma (A. A.). “O ‘Duce’ e o Theatro de Pirandello”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LI*, (278), 1º dez. 1926, p. 3.

1927

“Pirandello confirma que virá á America do Sul”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXVII*, (9810), 11 jan. 1927, p. 1.

“Pirandello na America do Sul”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (9), 11 jan. 1927, p. 5.

MENGUINI, Ugo. “Um projecto de theatro de estado”. Em *O jornal do Recife*, Pernambuco: *LXX*, (26), 1º fev. 1927, p. 3.

“O governo encarrega Pirandello de organizar o theatro normal”. Em *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro: *LII*, (32), 6 fev. 1927, p. 6.

Pirandello e o theatro de Estado. Em “Correjo de Manhã”, *XXVII*, (9854), Rio de Janeiro, 4 mar. 1927, p. 5.

Inviato a Roma. “A celebre companhia ‘Pirandello’ vem a’ America do sul”. Em *A Provincia*, Recife: *LVI*, (74), 30 mar. 1927, p. 1.

“Uma peça de Pirandello qualificada de immoral”. In *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (198), 20 ago. 1927, p. 10.

“Pirandello tragedia classico”. Em *Diario Nacional*, São Paulo: *I*,(2),15 jul. 1927, p. 13.

“Em homenagem a Luigi Pirandello”. Em *Pacotilha*, São Luis: *XLVI*, (220), 19 set. 1927, p. 1.

“O luxo das outras”. Em *Revista da semana*, Rio de Janeiro: *XXVIII*, (49), 26 nov. 1927, pp. 20-21.

Talma, João De. “Da Fornalha de Nabucodonosor”. Em *Folha do povo*, Maranhão: *IV*, (37), 14 fev. 1927, p. 2.

FONSECA, Climerio da. ‘Cultura franceza’ Em *Vida capichaba*, Vitória: *V*, (88), 15 mar. 1927, p. 19-20.

“O theatro de arte italiano”. Em “Gazeta de Notícias”, Rio de Janeiro: *LII*, (64), 17 mar. 1927, p. 5.

U. P. (Roma). “A Fabula dos filhos trocados... A opera de Malipiero e libreto de Pirandello não será mais representada por immoral...”. Em *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro: *V*, (2237), 27 mar. 1934, p. 4.

_____. “A visita de Pirandello á America”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (90), 16 abr. 1927, p. 5.

- “A representação italiana na temporada sul-americana”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (91), 17 abr.1927, p. 5.
- “Mussolini prestigia a companhia de Pirandello”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (95), 22 abr. 1927, p. 5.
- U.P., “L’amica della moglie. Pirandello obteve extraordinario successo com a representação desse seu drama no Theatro Argentina de Roma”. Em *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXVII*, (9902), 30 abr.1927, p. 2.
- “Pirandello – hospede do Rio”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (136), 9 jun. 1927, p. 5.
- “Pirandello chega a Buenos Aires”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (141), 15 jun. 1927, p. 5.
- “Uma tragedia de Pirandello”. Em Suplemento ao *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXVII*, (9964), 10 jul. 1927, p. 9.
- “A assignatura da temporada lyrica”. Em *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXVII*, (9982), 31 jul. 1927, p. 7.
- Geno (pseudonimo di Genolino Amado). “Comunicados: A empresa Octavio Scotto contratou a Companhia do famoso Pirandello (Comunicato: l’Impresa Ottavio Scotto contratta la compagnia del famoso Pirandello)”. Em *Correio Paulistano*, São Paulo: 23014, 20 ago. 1927, p. 7.
-
- _____. “A Companhia do ‘Theatro de Arte de Roma’ - O famoso Luigi Pirandello dirigirá as temporadas do Brasil (La compagnia del ‘Teatro d’Arte di Roma’ - il famoso Luigi Pirandello dirigerà la stagione teatrale). Em *Correio Paulistano*, São Paulo: 23015, 21 ago. 1927, p. 7.
-
- _____. “Luigi Pirandello em São Paulo – A Companhia do ‘Theatro de Arte de Roma’ estreará com ‘Sei Personaggi in cerca d’autore’ (Luigi Pirandello a San Paolo – La Compagnia del ‘Teatro d’Arte di Roma’ debutterà con ‘Sei Personaggi in cerca d’autore’). Em *Correio Paulistano*, São Paulo: 23016, 23 ago. 1927, p. 4.
-
- _____. “In cerca d’autore”. Em *Correio Paulistano*, São Paulo: 23019, 26 ago. 1927, p. 7.
-
- _____. “Temporada dramática italiana – ‘Il giuoco delle parti’, hoje e ‘La vita che ti diedi’ amanhã”. In *Correio Paulistano*, São Paulo: 23021, 28 ago. 1927, p. 7.
-
- _____. “Pirandelismo”. In *Correio Paulistano*, São Paulo: 23022, 30 ago. 1927, p. 8.
- “A companhia de comédia dirigida por Luigi Pirandello chegou ao Rio”. Em *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXVII*, (1002), 24 ago. 1927, p. 3.

“Locandina”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10002), 30 ago. 1927, p. 8.

“Pirandello no Municipal”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (206), 30 ago. 1927, p. 4.

“Uma demonstração da moderna arte italiana”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (208), 1º set.1927, p. 5.

“O Trianon vae homenagear Pirandello representando uma comedia sua”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10009), 1º set. 1927, p. 5.

La locandina dello stesso spettacolo al Trianon compare nei seguenti numeri del *Correjo de Manhã*:

“Locandina”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10010), 2 set. 1927, p. 8; (10011), 3 set. 1927, p. 8; (10012), 4 set.1927, p. 6.

“Pirandello e o theatro russo e alemão”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (210), 3 set. 1927, p. 3.

“A perenne mocidade de Pirandello”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (211), 4 set. 1927, p. 6.

“Pirandello, nosso hospede”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (212), 6 set. 1927, p. 5.

“Pirandello chega hoje com a sua companhia. Estrela amanha no Municipal”. In “*Correjo de Manhã*”, Rio de Janeiro: XXVII, (10013), 6 setembro 1927, p. 6.

“Uma noite de arte, no nosso Municipal”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10014), 7 set. 1927, p. 3.

“Temporada Pirandello, no Municipal”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10015), 8 set. 1927, p. 5.

Gli articoli diversi tra loro e con lo stesso titolo compaiono nei giorni successivi nei seguenti numeri:

“Temporada Pirandello, no Municipal”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: (10016), 9 set. 1927, p. 6; (10018), 11 set.1927, p. 2; (10019), 13 set.1927, p. 3; (10020), 14 set.1927, p. 5; (10021), 15 set.1927, p. 3; (10022), 16 set.1927, p. 5.

“Uma comédia de Pirandello em castelhano”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10026), 21 set.1927, p. 8.

“Estréia da Companhia do Theatro d’Arte de Roma”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (213), 7 set.1927, p. 6.

“Companhia do Theatro d’Arte de Roma”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (214), 8 set.1927, p. 4.

“Pois... é isso”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LII, (215), 9 set.1927, p. 4.

- “A semana pirandelliana”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (218), 13 set.1927, p. 5.
- “Homenagem a artista Marta Abba”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (220), 15 set.1927, p. 5.
- DEMORO, Lauro “Temporada Pirandello”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (221), 16 set.1927, p. 10.
- “Pirandello homenageado pelos estudantes”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (222), 17 set.1927, p. 5.
- “Pirandello”. Em *Jornal das moças*, Rio de Janeiro: 648, 17 nov. 1927, p. 22.
- “Paulo De Magalhaes e a revista ‘Fandango & Maxixe’ na Republica”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXVII*, (10095), 10 dez. 1927, p. 8.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Pirandello”. Em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1927.

1928

- REZENDE, Garcia de. “Nota ligeira”. Em *Diario da Manhã*, Vitória: *XXI*, (720), 5 jan. 1928, p. 1.
- BENEVIDES, Walter. “Theatro Brasileiro”. Em *Carnavalia Festa*, Rio de Janeiro: *I*, (5), 1º fev. 1928, p. 16.
- “Pirandello, Palcos & Scenas Mudas”. Em *Pacotilha*, São Luis: *XLVII*, (227), 24 set. 1928, p. 4.
- “Pirandello vae dirigir a filmagem de varias peças suas na Alemanha”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: *XXVIII*, (10359), 13 out. 1928, p. 2.
- “Pirandello, Palcos & Scenas Mudas. No Artur Azevedo. A premiére de ‘Não vou nisso!’, de Castro Netto. Em *Pacotilha*, São Luis: *XLVII*, (227), 5 nov. 1928, p. 4.
- Annuncio senza titolo. Em *Pacotilha*, São Luis: *XLVII*, (201), 24 ago. 1928, p. 2.
- “Novo drama de Pirandello”. Em *Movimento*, Rio de Janeiro: *I*, (3), dez. 1928, p.23.
- A. De A. M. (Antônio Castilho De Alcântara Machado D’Oliveira). “Critico e poeta: Tristão de Athayde”. Em *Revista de Antropofagia*, Reedição. São Paulo: *I*, (9), 1976, p. 4.

1929

- REZENDE, Garcia de. “Nota ligeira”. Em *Diario da Manhã*, Vitória: *XXII*, (1089), 23 mar. 1929, p. 1.

- VIDAL, Adhemar (Inviato speciale per il giornale). “O teatro mais original e pessoal de Luigi Pirandello traduz processos e artificios literarios”. Em *A Provincia*, Recife: LVIII, (129), 6 jun. 1929, p. 3.
- “Pirandello e o cinema”. Em *Pacotilha*, São Luis: XLVI, (220), 17 jun. 1929, p. 4.
- “Pirandello e o futurismo no cinema, com ‘Le Feu Mathias Pascal’”. Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: II, (334), 25 ago. 1929, p. 5.
- “O primeiro film futurista, ‘O morto que rir’ ”. Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: II, (342), 4 set. 1929, p. 5.
- “O primeiro film futurista – um romance interessante ‘O morto que ri’ ”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LIV, (207), 4 set. 1929, p. 5.
- “Pirandello, Festival Lauro Serra Evandro Rocha”. Em *Pacotilha*, São Luis: XLVIII, (153), 5 set. 1929, p. 2.
- “O morto que rir”. Em *Jornal das moças*, Rio de Janeiro: 742, 5 set. 1929, p. 26.
- “Companhia Ruggero Ruggeri”. Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: II, (352), 15 set. 1929, p. 7.
- “Locandina dell’Enrico IV”. Em *Critica*, Rio de Janeiro: II, 29 set. 1929, p. 8.
- “Locandina de Enrico IV”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10660), 29 set. 1929, p. 7.
- “Ruggero Ruggeri Estréia, amanhã, no Municipal, com ‘Enrico IV’ de Pirandello”. Em *Critica*, Rio de Janeiro: II, n. xxxxx (illegível), 1929, p. X.
- “Locandina de Enrico IV”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10662), 2 out. 1929, p. 7.
- “Temporada de comédia italiana no Municipal”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10664), 4 out. 1929, p. 3.
- Ab., “Ultima hora theatral – A estréia hontem, de Ruggero Ruggeri, no Municipal, com ‘Henrique IV’, tragedia de Pirandello”. Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: II, (368), 4 out. 1929, p. 7.
- “Temporada de comédia italiana, no Municipal”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10666), 6 out. 1929, p. 2.
- NEVES, João (autore incerto) “Uma sessão sensacional na Camara”. Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: II, (403), 14 nov. 1929, pp. 1, 5 e 7.
- “Pirandello e o cinema falado”. Em *A Republica*, Curitiba: XLIV, (271), 20 nov. 1929, p. 2.
- “Um novidade curiosa, no Trianon”. Em *Critica*, Rio de Janeiro: II, (323), 29 nov. 1929, p. 6.
- KLEINE, Karl. “O ‘Romaniches Café’ (Café dos Romanos) è alcunhado de ‘Café de Pirandello’ ”. Em *Diario da Manhã*, Vitória: XXIII, (2200), 30 nov. 1929, p. 1.

“Pirandello e seu teatro”. Em *Suplemento a Correio de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10720), 8 dez 1929, p. 17.

ATAÍDE, Tristão de. “O Sr. Luigi Pirandello”. Em *Pacotilha*, São Luis: XLVIII, (232), 9 dez 1929, p. 4.

1930

“Pirandello”. Em *Correio da manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10744), 5 jan. 1930, p. 6.

CELSO, Alfonso. “Theatro”. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: XL, (16), 18 jan 1930, p. 5.

_____. “A imagem da arte é o drama – Theatro”. Em *Pacotilha*, São Luis: XLIX, (25), 30 jan. 1930, p. 2.

“Pirandello apresenta una nova comédia em Roma (Pirandello presenta una nuova Commedia a Roma)”. Em “*Diario Carioca*”, Rio de Janeiro: III, (497), 7 mar. 1930, p. 7.

“Una delle ultime creazioni”. Em *Vida Capichaba*, Vitória: VIII, (218), 13 mar. 1930, p. 7.

“Annuncio”. Em *Vida Capichaba*, Vitória: VIII, (225), 1º de maio 1930, p. 14.

FERREIRA, Lino. “Uma peça de Pirandello rudemente atacada pela crítica (Una Commedia di Pirandello attaccata dalla Critica)”. Em *Diario de noticias*, Rio de Janeiro: I, (59), 9 ago. 1930, p. 15.

Olmio (pseud. di Lino Ferreira). “A proposito”. Em *Diario de noticias*, Rio de Janeiro: I, (65), 15 ago. 1930, p. 14.

“Nos theatros da Paulicéa”. Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: III, (706), 2 out. 1930, p. 9.

1933

Annuncio del film interpretato da Greta Garbo, articolo senza titolo. Em *Diario da Manhã*, Vitória: XXVII, (2410), 20 set. 1933, p. 4.

“Greta Garbo”. Em *Diario da Manhã*, Vitória: XXVII, 2413, 2414, 2433, 2434, 23 e 24 de setembro, 17 e 18 outubro 1933, p. 4.

1934

“Quando si è qualcuno”. Em *Diario da Manhã*, Vitória: XXVII, (2606), 17 jan. 1934, p. 4.

1936

“O escritor Luigi Pirandello acaba de falecer nesta cidade”. Em *Diario da Manhã*, Vitória: XXX, (3356), 11 dez. 1936, p. 1.

MONTENEGRO, Tullio Hostilio. “Il fu Luigi Pirandello”. Em *Diario da Manhã*, Vitória: XXX, (3357), 12 dez. 1936, p. 1.

Programma Serrador

“Epidemia do jazz e il suo prólogo futurista ‘À maneira de Pirandello’ ”. Em *O Paiz (Cinema e Fitas)*, 9 de maio 1926.

“A projeção especial de um grande film e uma gentileza do organisador do Programma Serrador”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: LI, (107), 7 de maio 1926, p. 8.

“O Programma Serrador e as maravilhas que promete para 1928”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVII, (10108), 25 dez. 1927, p. 10.

“O Programma Serrador e os seus proximos films”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXVIII, (10150), 12 fev. 1928, p. 11.

“O futurismo no cinema”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10628), 23 ago. 1929, p. 9.

“O Morto que ri, uma história de Pirandello, no Programma Serrador”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10630), 25 ago. 1929, p. 11.

Locandina. “No mundo da téla”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10639), 5 set. 1929, p. 11.

Locandina senza titolo. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIX, (10640), 6 set. 1929, p. 9. Le successive Locandine compaiono nei giorni successivi:

Rio de Janeiro: (10641), 7 set. 1929, p. 16; (10642), 8 set. 1929, p. 7; (10643), 10 set. 1929, p. 16.

“A temporada cinematographica”. Em *Diario Carioca*, Rio de Janeiro: II, (189), 29 fev. 1929, p. 5.

Saggi sul cerebralismo pirandelliano e sulle teorie psicanalitiche (1923-2010)

AGUIRRE D'AMICO, Maria Luisa. *Vivere con Pirandello*. Milano: Meridiani Mondadori, 1989.

- ANDRADE, Oswald De. “Anunciação de Pirandello”. Em *Correio Paulistano*, São Paulo: (21542), 29 jun. 1923, p. 3.
- _____, “Do teatro, que è bom...”. Em *Ponta de Lança*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ATAÍDE, Tristão de (pseudônimo di Alceu de Amoroso Lima). “Pirandello”. Em *Verde*, Mina Gerais: Cataguases I, (1), maio 1929, pp. 18-21.
- CIANCIO, Dr Nicoláu. “A pathologia na arte – A proposito de uma critica a Pirandello”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9430), 23 out. 1925, p. 3.
- FERNANDES, Sebastião. “Pirandello”. Em *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: XLVI, (23), março-abril 1955, pp. 10-11
- FREUD, Sigmund. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Milano: Bur Rizzoli, 2010.
- GARAY, Benjamin de. “As ‘Decentradas’ – Salvadora Medina Onrubia fala-nos do seu theatro e do theatro cerebral de Pirandello e Shaw”. Em *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: X, (112), dez. 1929, p. 48 e p. 69.
- Gi. “Sei personaggi in cerca d'autore de Pirandello”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIII, (8885), 7 jul. 1923, p. 2.
- GONÇALVES, Paulo (autore incerto). “Paulo Gonçalves no cartaz do Carlos Gomes”. Em *Correjo de Manhã*, Rio de Janeiro: XXV, (9432), 25 out. 1925, p. 7.
- A. De A. M. (Antônio Castilho De Alcântara Machado D'Oliveira), *Critico e poeta: Tristão de Athayde*. Em “Revista de Antropofagia”, I, (9), 1928, p. 4.
- PEIXOTO, Jarbas. “Como o Snr Trístao de Athayde dê Pirandello e Marcel Proust”. Em *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: X, (102), fev. 1929, p. 36.
- “Films & Estrellas - O Sr. Luigi Pirandello”. Em *Pacotilha*, São Luis: XLIX, (2), 2 jan. 1930, p. 4.
- INGENIEROS, José. *Archivos de Psiquiatria y Criminología, aplicadas a las ciencias afines*. Buenos Aires: José Ingegneros. 1936.
- KLEIN, Melanie. Note su alcuni meccanismi schizoidi. In *Scritti 1921-1958*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001, pp. 409-434.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1967.
- MENDES, Oscar. *Papini, Pirandello e outros*. Belo Horizonte: Livraria Editora S. Paulo Bluhm, 1941.
- OLIVEIRA LIMA, Denise Maria de. “O consumo banal do humor: aonde encaixar Freud e Pirandello?”. Em *Cogito*, Salvador: vol. 6, 2004, pp. 89-93.

- _____. “Ainda sobre o humor, à luz de Freud e Pirandello”. Em *Cogito*, Salvador: vol. 10, outubro 2009, pp. 28-33.
- PENALVA, Alvaro de. Trafiletto senza titolo. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LI*, (152), 6 jun. 1926, p. 5.
- PIMENTEL, Osmar. “O homem Pirandello”. Em *A cruz e o martelo*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, pp. 9-33.
- SEGRE, Carlos David. “Pirandello e a psicanálise”. Em *Quaderni*, São Paulo: *I* (10), mar. 1992, pp. 97-108.
- _____. “O ‘Splitting’ da máscara em Pirandello: proposta psicoterapêutica”. Em *Temas. Teoria e prática da psiquiatria*, São Paulo: vol. 23, (45), 1993, pp. 87-100.
- _____. *O casal na obra de Pirandello: estudo da psicopatologia do vínculo (Il matrimonio in Pirandello: studio della patologia del legame di coppia)*, Tesi di Dottorato. Dipartimento di Psichiatria (F.M.U.S.P), Facoltà di Medicina, Università di San Paolo USP, 1993.
- _____. *O casal em Pirandello visto por um psicanalista (Il matrimonio in Pirandello visto da uno psicoanalista)*, São Paulo: Lemos, 1994.
- SIMIONI, Corrado. *Cronologia, introduzione e bibliografia su Pirandello*. Milano: Mondadori, 1977.

Articoli e saggi sullo studio comparato

- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.
- _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. II, 1994.
- BARILLI, Renato. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mursia, 1972.
- BINNI, Walter. *Poetica, critica e storia letteraria*. Bari: Laterza, 1963.
- CAMBEIRO, Delia. “O diálogo sui generis entre um defunto autor e um morto vivo. Uma leitura de Memórias Póstumas de Brás Cubas e O falecido Mattia Pascal (Il dialogo sui generis tra un autore defunto e un morto vivo. Una lettura delle Memorie postume di Brás Cubas e il Fu Mattia Pascal)”. Tesi di Dottorato in “Studio del Linguaggio”, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2015. Versão eletrônica:
https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/20752/1/TerezinhaMartaDePaulaPeres_TESE.pdf . Última consultação 30 setembro 2015.
- FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Nacional, 1976.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*, São Paulo: Difel, vol. II, 1972.
- LEONE de CASTRIS, A. *Storia di Pirandello*. Bari: Laterza, 1989.
- MATOS, Marília. “O conceito de natureza-inimiga em Machado de Assis e Leopardi”, (5), 1998. *Contexto: Revista do Departamento de Línguas e Letras e do Mestrado em Letras: Literatura Brasileira (UFES)*. Disponibile in: <http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/viewFile/6932/5108>.
- Ultima consultazione: 30 settembre 2015.
- MAURO, Sérgio. “Pirandello e Machado de Assis: um estudo comparado (Pirandello e Machado de Assis: uno studio comparato)”. Tesi di Master. Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Umane, Università Statale di San Paolo USP, 1989.
- _____. *Estudo comparado entre as narrativas de Pirandello e Machado de Assis*, XII Congresso Internacional da Abralic (Curitiba), 2011.
- NETO, Accioly. “O processus de Luigi Pirandello”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LI*, (131), 4 jun. 1926, p. 2.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*, Cleonice Berardinelli (a cura di). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- POMA, Paola. “Pessoa e Pirandello: confluência de dramas (Pessoa e Pirandello: convergenza tematica del dramma)”. Em *Revista de Letra*”, São Paulo: vol. 50, (1), Universidade Estadual Paulista, janeiro-junho 2010, pp. 11-23.
- PROCACCI, Giuliano. *Storia degli italiani*. Bari; Laterza, 1975.
- ROMANO, Sergio. *Storia d'Italia dal Risorgimento ai nostri giorni*. Milano: Mondadori, 1978, p. 64.
- SALINARI, Carlo. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli, 1984.
- V. P., “Bambolinas”. Em *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro: *XLVIII*, (196), 4 set. 1923, p. 4.

Saggi critici sulle opere pirandelliane

- ANDRADE, Mario de. *Obras completas de Mario de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins Editórea.
- BOSI, Alfredo. “Itinerario della narrativa pirandelliana”. Tesi di dottorato. Facoltà di Filosofia Lettere e Scienze Umane, Università di San Paolo USP, 1964.
- _____. *Céu, inferno*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2010.
- CROCE, Benedetto. *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*. Bari: Laterza, 10a ediz., 1953.

- JACOBBI, Ruggero. *Teatro in Brasile*. Bologna: Cappelli, 1961.
- _____. “Il teatro di Pirandello in Brasile”. In AA.VV. *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani*. Firenze: Le Monnier, 1967, pp. 215-222.
- _____. “Il teatro di Pirandello in Brasile”. In *Rivista di studi pirandelliani*, Roma: Volume 12, ediz. 12-13.
- LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e il teatro nel Modernismo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- MACCHIA, G. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Mondadori, 1981.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Sempre vence a mulher*, 13 jun. 1924.
- _____. “Teatro e musica”. Em *Jornal do Commercio*, São Paulo: 30 jan. 1925.
- MAGALHÃES, Paulo de. *Pirandello, o Maior autor contemporâneo (Pirandello, l'autore contemporaneo più importante)*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1957.
- RUSSO, Luigi. *Ritratti e disegni storici*. Bari: Laterza, 1953.
- SCIASCIA, Leonardo. *Pirandello e la Sicilia*. Milano: Adelphi, 1996.
- SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (Il contributo italiano al teatro brasiliano)*. São Paulo: Quíron, Brasília, Instituto Nacional do livro, 1976.
- SOUSA, Cláudio de. *Pirandello e o seu teatro*. Rio de Janeiro: P.E.N. Clube do Brasil, 1946.

Saggi critici sull'estetica teatrale

- ALONGE, Roberto. *Luigi Pirandello, il teatro del XX secolo*. Bari: Laterza, 1997.
- _____. “Il paesaggio femminile nelle didascalie pirandelliane”. In *Angelo di fuoco*, Firenze: (2), 2002.
- ARTIOLI, Umberto. *L'officina segreta di Pirandello*. Bari: Laterza, 1989.
- BIAGI, Enzo. *Quante donne*. Milano: RCS Libri S.p.A. Superpocket, 1997.
- BINET, Alfred. *Les altérations de la personnalité, (Le alterazioni della personalità)*. Traduzione di Chiara Tagliavini. Roma: Fioriti editore, 2011.
- CASTRI, Massimo. *Pirandello ottanta*. Milano: Ubulibri, 1981.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: Edusp, 1990.
- MÁGALDI, Sábado. *O cenário no avess*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *O texto no teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- MARCHESINI, Giovanni Battista. *Le finzioni dell'anima*. Bari: Laterza, 1905.

- PRINA, Carlo. *Todo o teatro de Pirandello (narrado, comparado e explicado ao povo)*, (*Tutto il Teatro di Pirandello narrato, confrontato e spiegato al popolo*). São Paulo: Hotel São Bento S. Paulo – Brasil, 1956.
- RIBEIRO, Martha. “A dramaturgia do último Pirandello: um Teatro para Marta Abba (La drammaturgia dell’ultimo Pirandello: un Teatro per Marta Abba)”. Tesi di Dottorato in Teoria e Storia Letteraria, UNICAMP, Università di Campinas, 2008.
- _____. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SÉAILLES, Gabriel. *Essai sur le génie dans l’art*. Paris: Alcan, 1883.
- VICENTINI, Claudio. *Pirandello, il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio Editore, 1997.

Saggi critici contemporanei

- AA. VV., *Atti del convegno di Studi di Agrigento*. Agrigento: Edizioni del Centro Nazionale di Studi, 6-10 dicembre 1979, (1980).
- AA. VV., *I segni e la storia. Studi e testimonianze in onore di Giorgio Luti*. Firenze: Casa editrice Lettere, 1996.
- DEGANI, Francisco. *Pirandello “novellaro”, da forma á dissolução*. São Paulo: Editora Nova Alexandria Humanitas, 2009.
- _____. “Pirandello sulla via della postmodernità”. Em *Serafino*, São Paulo: USP, (4), 2011.
- _____. *Pirandello e a máscara animal*. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.
- LUPERINI, Romano. *Pirandello*. Bari: Laterza, 2005.
- MOESTRUP, Jorn. *The structural patterns of Pirandello’s work*. Trad. de Giovanna Finocchiaro Chimirri. Odens: University Press, 1972.
- ZANGRILLI, Franco. *Il bestiario di Pirandello*. Fossombrone: Metauro Edizioni, 2001.

Il teatro contemporaneo

- “Pirandello”. Em *Correio Paulistano*, São Paulo: 22924, 17 de maio de 1927, p. 7.
- Os “sketchs” da fantasia “Amorosas...”, a nova peça da Ra-Ta-Plan. Em *O Imparcial*, Rio de Janeiro: II, (A05846), 20 de maio de 1927, p. 6.

- “Primeiras na ra-ta-plan”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: *LII*, (125), 27 de maio 1927, p. 5.
- BIANCO, Francesco. “Uma palestra com Pirandello”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: *XXXVII*, (131), 2 jun. 1927, p. 7.
- “A fantasia ‘Amorosas...’ em pleno sucesso, pela Ra-Ta-Plan, no Theatro João Caetano”. Em “*O Imparcial*”, Rio de Janeiro: *II*, (B05856), 2 jun.1927, p. 6.
- FONSECA, Rodrigo. “Todo dia é tempo de despertar”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: (154) Caderno B, 9 set. 2004, p. B3.
- ALMEIDA, Rachel. “Reflexão com acidez”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 114, (155), 10 set. 2004, p. 26.
- SANTOS, Paula. “Aniversário com Oscar Wilde”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 113, (271), Caderno B, 4 jan. 2004, p. B2.
- BRAGA, Carlos. “A condição humana”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 115, (329), 3 mar. 2006, p. 20.
- CARDOSO, Monique. “A arte de sair de cena sem sair do palco”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 117, (230), Caderno B, 24 nov. 2007, p. B2.
- “A poltrona escura”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 117, (91), 8 jul. 2007, p. 6.
- AZEVEDO, Reinaldo. Tapa encena texto de Luigi Pirandello inédito no Brasil. Em *Veja*, São Paulo, 24 de maio de 2012.
- <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/grupo-tapa-encena-texto-de-pirandello-inedito-no-brasil/>>
- Ultima consultazione: 30 settembre 2015.
- LANINI, Andrea. Una poltrona pirandelliana. Una conversazione con Cacá Carvalho. In *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, Milano: (080), 29 ottobre 2013. Consultabile in: <<http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/29/una-poltrona-pirandelliana/>> (ultima consultazione: 1° ottobre 2015).
- A poltrona escura. Em *Guia da semana*, São Paulo: 3 marzo 2013. Consultabile in: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Vv0UaXnVro>> (ultima consultazione: 9 ottobre 2015)
- O homem com a flor na boca. Em *Guia da semana*, São Paulo: 8 mar. 2013. Consultabile in: <<https://www.youtube.com/watch?v=okqeEfQM3Tg>> (ultima consultazione: 9 ottobre 2015).
- Umnenhumcemmil. Em *Guia da semana*, São Paulo: 2 mar. 2013. Consultabile in: <<https://www.youtube.com/watch?v=dLFfIoDy2hU>> (Ultima consultazione: 10 ottobre 2015)

Le traduzioni delle opere di Luigi Pirandello

- “Il gatto, un cardellino e le stelle”. Em *Il Pasquino Coloniale*, São Paulo: XII, (622), 6 set. 1919, pp. 3-4.
- Novellas escolhida. Introdução* de Cândido Motta Filho, tradução de Francisco Pati, São Paulo: A. Tisi & Cia., 1925.
- A luz da outra casa: Novellas escolhidas*. Introdução de Cândido Motta Filho, Tradução de Francisco Pati, São Paulo: Piratininga, 1932.
- “A vingança do cão”. Em *A Esquerda*, Fortaleza: I, (65) (66) (68), 7 de maio de 1928, p. 3.
- “Carla”. In *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro: 1, (18), 29 jun. 1930, p. 17.
- O velho Deus. Conto de Pirandello*. Tradução de H. Nicolussi. Em *Vida Capichaba*, Vitória: IX, (278), 30 de maio de 1931, pp. 19-21.
- O Jarro*, edição tradotta nel 1956 per l’Istituto Cultural Italo-Brasileiro di San Paolo.
- Vestir os nus*. Tradução de Ruggero Jacobbi, São Paulo: Brasiliense, 1966.
- Seis personagens à procura de um autor*. Tradução de Brutus Pedreira, São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- O finado Matias Pascal*. Tradução de autor anônimo, São Paulo: Martins, 1964.
- O finado Matias Pascal*. Tradução de Helena Parente Cunha, Introdução de Mario Apollonio, Rio de Janeiro: Editora Delta, 1966.
- O finado Matias Pascal*. Tradução de Mário da Silva, Rio de Janeiro: Editórea Civilização Brasileira, 1972.
- Cadernos e Serafino Gubbio Operador*. Tradução de Sérgio Mauro, 1990, São Paulo: Petropolis.
- O falecido Mattia Pascal*. Tradução de Rômulo Antonio Giovelli e Francisco Degani, São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.
- Seis Personagens à procura de um autor; Liolá*. Tradução de Brutus Dacio Germano Pedreira e Mário da Silva, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- Belavida*, (traduttore anonimo). Em “Cadernos de Teatro”, Rio de Janeiro: (99), outubro-dezembro, 1983, pp. 19-25.
- Seis Personagens à procura de um autor*. Tradução de Jacob Guinsburg e Rosetta Barnie. Em Jacob Guinsburg, *Pirandello: Do teatro no teatro*, São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Henrique IV. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Em Aurora Fornoni Bernardini, *Henrique IV e Pirandello: Roteiro para uma leitura*. São Paulo: Edusp, 1990, pp. 75-171.

40 *Novelas de Luigi Pirandello*. Tradução e cura di Maurício Santana Dias, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Saggi e articoli sulle traduzioni

BRAGA, Miguel. “Vestire gli ignudi de Pirandello”. Em *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro: XXIII, (8872), 24 jul. 1923, p. 4.

PIRANDELLO, Luis. “Irmãos no dôr”. Em *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: L, (221), 18 set. 1925, p. 5.

“O repertorio da Companhia Adelina - Aura Abranches”. Em *Diario de Noticia*, Rio de Janeiro: II, (439), 29 ago. 1931, p. 12.

“Luigi Pirandello, A luz de outra casa”. Em *A Esquerda*, Fortaleza: I, (64), 6 maio 1928, p. 3.

PATI, Francisco. “O homem que morreu duas vezes”. Em *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro: IV, (1000), 23 mar. 1933, p. 2.

NUNES Mario, “A volúpia da honra – Três atos de Luigi Pirandello traduzidos por Benjamin Lima”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: XLVII, (259), 5 nov. 1937, p. 15.

“Uma peça de Pirandello pela Companhia Alvaro Moreyra, no teatro Regina”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: XLVII, (263), 10 nov. 1937, p. 12.

VINCENT, Claude. “Outras notícias de João Augusto”. Em *Tribuna da imprensa*, VII, (1631), 12 de maio 1955, p. 4.

“Adiada a estréia do Teatro de Arena”. Em “Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro: XLV, (279), 30 nov. 1955, p. 10.

“Pirandello na Arena”. Em *Diário do Paraná*, (40), 17 de maio de 1955, p. 6.

JAFÁ, Van. “Esta noite improvisamos”. Em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: LXI, (20957), 20 jul. 1961, p. 3.

“Os espetáculos”. Em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: LXXXIX, (47), 1-2 junho 1969, p. 12.

SOUZA, V. K. B. De. “Pirandello e o realismo da linguagem. Língua e literatura”, São Paulo: XI (14), 1985, pp. 151-160.

BARROS, Rodolfo A. L. *Pirandello e o problema da identidade. Pirandello no Brasil*. Mária, 2003.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. “Shakespeare, Pirandello e dois modernos”. Em *Anhembi*, 2, v. 7, (21), ago. 1952, pp. 513-518.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil “Andiamo in ‘Merica”*. São Paulo: Edusp: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 351.

BENJAMIN, Walter. *Il compito del traduttore*. Traduzione di Renato Solmi. Em *Aut aut*, (334), 2007, pp. 7-20.

_____. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di), Torino: Einaudi, 1999.