



**Gabriele La Rosa**

Uniwersytet Wrocławski

## PIRANDELLO A BRESLAVIA

In questo articolo cercheremo di rintracciare la presenza e la fortuna di Luigi Pirandello (1867–1936) sulle scene dei teatri di Breslavia dopo la Seconda guerra mondiale. Per chiari motivi storici<sup>1</sup>, non ci occuperemo del periodo precedente la Seconda guerra mondiale. Ricordiamo però che fu proprio negli anni '20 e '30 che l'opera di Pirandello esordì sulle scene non solo italiane e polacche, ma anche inglesi, francesi, tedesche e addirittura americane. Si tratta quindi di un periodo fondamentale per la ricezione dell'opera pirandelliana e non possiamo esimerci dal menzionarlo. Ci limiteremo ad una breve panoramica delle principali rappresentazioni di Pirandello in Polonia prima della Seconda guerra mondiale, per analizzare poi dettagliatamente i programmi e i testi di critica teatrale delle sue opere rappresentate a Breslavia dal 1945.

Le fonti primarie del nostro lavoro saranno gli articoli, le recensioni e le cronache apparse sulle principali riviste del tempo<sup>2</sup> e sui pro-

---

<sup>1</sup> Ricordiamo che prima della Seconda guerra mondiale Breslavia (che si chiamava allora Breslau) faceva parte della Germania. Nel medioevo la città spesso cambiò appartenenza, facendo parte della Boemia, del Regno di Polonia e del Ducato di Slesia che dal 1335 venne inglobato nel Regno di Boemia. Nel 1526 la città passò agli Asburgo e nel 1741 alla Prussia. Sulla movimentata storia della città vedi in particolare: N. Davies, R. Moorhouse, *Microcosmo. L'Europa centrale nella storia di una città*, trad. dall'inglese G. Agrati, M. L. Magnini, M. Sammartino, Mondadori, Milano 2005.

<sup>2</sup> "Naprzód", "Scena Polska", "Wiadomości Literackie", "Przegląd Współczesny", "Głos Narodu", "Goniec", "Ilustrowany Kurier Codzienny", "Życie Teatru",

grammi teatrali ottenuti su gentile concessione dei teatri Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego e Teatr Dramatyczny. Le fonti secondarie saranno il prezioso lavoro di Alicja Forysiak-Strazzanti<sup>3</sup>, che elenca tutte le rappresentazioni delle opere di Pirandello in Polonia dal 1923 fino al 1983, nonché il portale internet [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl)<sup>4</sup>, soprattutto per quanto riguarda le rappresentazioni successive al 1983.

Negli anni '20 e '30, la critica polacca accolse le osservazioni della critica italiana che ha come punto di riferimento iniziale gli interventi e le cronache teatrali di Adriano Tilgher e Fausto Maria Martini. I due studiosi orientarono la loro critica prevalentemente sui principali aspetti della filosofia di Pirandello, ovvero il "pirandellismo"<sup>5</sup>. Sulla scia della critica italiana<sup>6</sup>, quella polacca si concentrò maggiormente sul Piran-

---

etc., reperibili nelle biblioteche e negli archivi di Breslavia.

<sup>3</sup> A. Forysiak-Strazzanti, *Teatr Pirandella w Polsce*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1993. Il lavoro è stato inizialmente pubblicato in italiano: A. Forysiak-Strazzanti, *Il teatro di Pirandello in Polonia*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1990 ed ha anche vinto il premio come migliore tesi di laurea. Le successive citazioni si riferiscono all'edizione italiana.

<sup>4</sup> La Forysiak-Strazzanti, nel suo elenco delle rappresentazioni delle opere di Pirandello in Polonia, non ha tenuto conto di tutte le rappresentazioni televisive. Completiamo quindi le sue informazioni con: *Enrico IV* il 05.06.1989, *Sei personaggi in cerca d'autore* il 12.09.1980, *Così è (se vi pare)* il 19.12.1976, *L'uomo, la bestia e la virtù* il 20.03.1993, *Il berretto a sonagli* il 04.01.1974.

<sup>5</sup> Per "pirandellismo" si intende il dualismo antitetico fra vita e forma. La vita, infatti, per Pirandello è un continuo ed inarrestabile flusso ed ogni tentativo di comunicazione tra gli uomini nella società rappresenta un cristallizzarsi della vita in una forma (spesso presente nell'opera pirandelliana come "maschera") che ne attenua il vigore, causando così un'eterna lotta fra l'uomo e le sue infinite "forme" da cui è circondato. L'esito di tale dissidio non trova, nei casi più drammatici, altra soluzione all'infuori della maschera della pazzia, che rappresenta uno dei maggiori temi presenti nell'intera opera dello scrittore siciliano.

<sup>6</sup> Altri preziosi contributi da parte dei primi commentatori di Pirandello sono presenti nelle *Cronache teatrali 1919-1928* di Marco Praga, in quelle di Antonio Gramsci (sul quotidiano "Avanti!" fra il 1915 e il 1920), di Eugenio Levi (su "Il Convegno"), di Silvio D'Amico (sul settimanale "L'Idea Nazionale" e sul quotidiano "La Tribuna" dal 1925 in poi), di Piero Gobetti (su "Il Baretto"), di Attilio Momigliano, di Luigi Russo, dell'amico Massimo Bontempelli e di altri. Ricordiamo infine il lavoro di Corrado Donati, che ripercorre le tappe della storia della critica pirandelliana in Italia.

dello “filosofo” e non sul Pirandello “drammaturgo”. I principali critici dibatterono sugli aspetti del “pirandellismo” ed alcuni, come Tadeusz Sinko, Ludwig Skoczylas e Jan Lorentowicz, sottolinearono come le opere di Pirandello compensino con lo spessore intellettuale la mancanza di trasporto emotivo. Altri critici vollero accostare l’opera pirandelliana sia alle analoghe produzioni teatrali polacche (come ad esempio *Wyzwolenie* di Stanisław Wyspiański o *Pałuba* di Karol Irzykowski)<sup>7</sup>, sia ad opere di altri grandi drammaturghi stranieri, come ad esempio Henrik Ibsen e George Bernard Shaw, o addirittura William Shakespeare (Tadeusz Boy-Żeleński). Fra le varie voci, una in particolare si distingue dal resto, quella del critico-scrittore Karol Irzykowski, che fu il primo a cogliere il valore artistico dell’opera di Luigi Pirandello, mettendone invece (al contrario degli altri: Boy-Żeleński, Władysław Floryan, Lesław Eustachiewicz, Edward Boyé, Antoni Słonimski e Jan Lorentowicz) in secondo piano gli aspetti del suo sistema filosofico.

Il premio Nobel (1934) Luigi Pirandello fu accolto positivamente sulle scene polacche sin dalla rappresentazione di *Sei personaggi in cerca d’autore* al Teatr im. J. Słowackiego di Cracovia nel 1923. Nel primo dopoguerra le opere del drammaturgo furono rappresentate principalmente nei teatri di Cracovia, Varsavia, Poznań e Łódź, riscuotendo un notevole successo. Nel secondo dopoguerra invece Pirandello conosce un lento declino. Le sue opere maggiormente rappresentate dopo la Seconda guerra mondiale furono *Enrico IV* (messa in scena 12 volte), *Sei personaggi in cerca d’autore* (11 volte), *Così è (se vi pare)* (8 volte), *L’uomo, la bestia e la virtù* (7 volte), *I giganti della montagna* (6 volte) e *Il berretto a sonagli* (5 volte).

A Breslavia, dal 1945 sono stati rappresentati solo tre drammi di Pirandello: *Sei personaggi in cerca d’autore* (*Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, nel 1962), *L’uomo, la bestia, la virtù* (*Człowiek, zwierzę i cnota*, nel 1964) ed *Enrico IV* (*Żywa Maską*, nel 1968). Tutti e tre nel-

---

<sup>7</sup> *Wyzwolenie* (Liberazione) evidenzia il rapporto fra finzione teatrale e realtà e *Pałuba* (Pupazzo) evidenzia il conflitto fra l’essere e il sembrare. Interessanti simbolicamente sono la “maschera” pirandelliana e il “pupazzo” di Irzykowski, entrambi rappresentanti di una realtà falsa esterna e non corrispondente alla reale vita interna.

l'arco della stessa decade e proprio negli anni '60, periodo in cui la critica polacca cercò di scardinare la figura di Pirandello dal "pirandellismo" al quale era stato saldamente connesso nel primo dopoguerra. La Forysiak-Strazzanti sostiene giustamente che la Seconda guerra mondiale ha segnato profonde trasformazioni nella coscienza culturale europea. La guerra e l'affermarsi della filosofia esistenzialista hanno causato "il cambiamento della prospettiva e del punto di vista sui problemi del teatro e del suo ruolo nella società"<sup>8</sup>. I critici del dopoguerra cercarono quindi di inquadrare Pirandello in diversi modi: evidenziandone il suo lato ironico-grottesco oppure facendone un interprete della tradizione del teatro borghese o infine riconducendo la sua filosofia alla filosofia esistenzialista affermatasi negli anni '40 e '50.

La prima opera teatrale che venne rappresentata a Breslavia fu *Sei personaggi in cerca d'autore*. Si tratta proprio del dramma che decretò la fortuna mondiale di Pirandello. L'opera è da considerarsi "uno dei cardini di tutto il teatro del Novecento", come afferma Giulio Ferroni, poiché rivoluziona il teatro e i suoi meccanismi<sup>9</sup>. Infatti il dramma, rappresentato al Teatro Valle di Roma per la prima volta il 9 maggio 1921, scosse gli spettatori al punto che, alla fine dello spettacolo, alcuni inveirono urlando "Manicomio! Manicomio!". Nelle rappresentazioni successive invece la commedia riscosse un grande successo, sia al Teatro Manzoni di Milano il 27 settembre 1921 che all'estero.

Protagonisti della commedia sono sei personaggi che irrompono sulla scena mentre una compagnia teatrale sta provando la commedia *Il giuoco delle parti*. I sei personaggi (il Padre, la Madre, la Figliastro, il Figlio, il Giovinetto e la Bambina) sono stati partoriti dalla fantasia dell'autore ma non hanno vissuto artisticamente il loro dramma che è rimasto chiuso in loro. Il Padre e la Figliastro pregano pertanto il capocomico di mettere in scena il loro dramma. Dopo un iniziale rifiuto da parte del capocomico i personaggi riescono a convincerlo. I personaggi sono

---

<sup>8</sup> A. Forysiak-Strazzanti, *Il teatro di Pirandello in Polonia*, op. cit., p. 80.

<sup>9</sup> G. Ferroni, A. Cortellessa, I. Pantani, S. Tatti, *Storia e testi della letteratura italiana*, volume 3B: *Guerre e fascismo (1910-1945)*, Einaudi scuola, Milano 2004, p. 67.

una sorta di maschere, rivivono il loro triste dramma fatto di scandali, traumi familiari e lutti, ripetendo i loro gesti e rivivendo il loro dolore. I personaggi sono lasciati liberi di dare spazio al loro dramma e alle loro angosce, mettendo in luce il conflitto fra attore e personaggio. Loro sono frutto della fantasia, ma si sentono vivi e vorrebbero vivere nel teatro, luogo della finzione per eccellenza. Alla fine i personaggi scompaiono e la compagnia di attori riprende il suo lavoro iniziale. Gli spettatori si trovano quindi di fronte ad un finale incompleto, sospeso, aperto che sottolinea il contrasto fra la vita reale e la finzione teatrale. È proprio lo spazio teatrale che risulta essere disintegrato, facendo sorgere nello spettatore inquietanti riflessioni e interrogativi circa l'incomunicabilità umana in un periodo in cui l'Europa era appena uscita devastata dalla Prima guerra mondiale (ricordiamo che il dramma fu composto nel 1921). Ci troviamo quindi di fronte ad un'opera metateatrale, punto di riferimento per il successivo sviluppo del moderno teatro d'avanguardia. Negli anni successivi Pirandello scrisse anche *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930) dove analizza e approfondisce ulteriormente i conflitti fra i vari elementi del teatro (personaggi, spettatori, autori, attori, regista). Queste ultime due opere insieme a *Sei personaggi in cerca d'autore* costituiscono la cosiddetta "trilogia del teatro nel teatro".

*Sei personaggi in cerca d'autore* venne inizialmente rappresentata nel 1960 dal "Zespół teatralny wrocławskiej młodzieży akademickiej"<sup>10</sup>, ma il suo debutto ufficiale a Breslavia avvenne il 22 aprile 1962 al Państwowy Teatr Rozmaitości (attualmente Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego). La regia è di Noemi Korsan, la traduzione di Zofia Jachimecka, la scenografia di Zbigniew Klimczyk. Per questa opera e per la successiva *L'uomo, la bestia e la virtù* (anch'essa messa in scena nel medesimo teatro) oltre l'archivio del teatro Współczesny abbiamo consultato anche il lavoro di Barbara Kamińska<sup>11</sup>. Nel-

<sup>10</sup> Di questa rappresentazione, citata nell'elenco della Forysiak-Strazzanti, non abbiamo nessuna fonte.

<sup>11</sup> B. Kamińska, *Teatr przy ulicy Rzeźniczej we Wrocławiu, Kronika 1946–1974*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008. In questo meticoloso studio sono elencate tutte le rappresentazioni avvenute al Wrocławski Teatr Współczesny

le due fonti è menzionato solamente un articolo<sup>12</sup> di Bogdan Bąk<sup>13</sup> ed è lo stesso autore che firma l'articolo inserito nel programma, in cui presenta brevemente la biografia dello scrittore siciliano, alcune delle sue opere principali e il concetto di "pirandellismo". L'articolo *Luigi Pirandello – Teatr Wielkich Mistyfikacji* (Luigi Pirandello – Il Teatro della Grande Mistificazione) ha uno scopo introduttivo, consono a ciò che normalmente è presente in un programma teatrale, anche se l'intero programma si presenta con un'impostazione scarna ed è privo di illustrazioni. Bąk sottolinea il carattere mistificatorio dell'arte pirandelliana e ricorda alcune delle sue opere: *Tutto per bene*<sup>14</sup>, *Ma non è una cosa seria*, *Così è (se vi pare)* ed *Enrico IV*. Tutte queste opere hanno in comune l'aspetto ingannevole della realtà. Quella che allo spettatore è inizialmente presentata come realtà è invece una mistificazione. Bąk parte da questa asserzione per far notare come, invece, nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, la situazione sia inversa. La finzione è mostrata sin dall'inizio ed è proprio questa finzione che i personaggi tentano (senza esito) di tramutare in realtà. Pensiamo ad esempio al tragico finale del dramma. Al momento della morte della Bambina, il Giovinetto spara con la pistola e in quel momento si genera confusione e smarrimento. Gli attori lo credono morto e gridano: "Finzione? Realtà! Realtà! È morto!". Ed altri ancora: "No! Finzione! Finzione!". Ed infine il Padre, levandosi da terra, triste per la morte del Giovinetto, grida tra loro: "Ma che finzione! Realtà, realtà, signori! Realtà!"<sup>15</sup>.

Bąk sottolinea questo aspetto artistico di Pirandello e conclude il suo articolo citando il grande studioso Mieczysław Brahmer, che a sua volta

---

im. Edmunda Wiercińskiego sin dalla sua fondazione. Per ogni spettacolo è riportata la data della prima, i nomi degli autori, i nomi degli attori e dei personaggi interpretati nonché la bibliografia di riferimento.

<sup>12</sup> B. Bąk, *Spotkanie z Pirandellem*, "Słowo Polskie", 13 VI 1962.

<sup>13</sup> Critico teatrale e direttore letterario del Państwowy Teatr Dramatyczny di Wałbrzych dal 1964 al 1976 e del Teatr Lalki i Aktora di Wałbrzych dal 1966 al 1980.

<sup>14</sup> *Tutto per bene (Żeby wszystko było jak należy)* fu rappresentata per la prima volta in Polonia al Teatr Dramatyczny di Varsavia nel 1973.

<sup>15</sup> L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1993, p. 86.

cita una frase di Pirandello: “benché io non mi sia mai assunto nessuna responsabilità filosofica e mi sia inteso sempre e soltanto di fare arte, secondo le mie possibilità, non filosofia”<sup>16</sup>. Brahmer è l’unica fonte che Bogdan Bąk cita e per giunta viene citato solamente per riportare le parole dello stesso Pirandello che ben sottolineano l’essenza della propria arte, scevra di qualunque intento filosofico.

La recensione su “Słowo Polskie”<sup>17</sup>, scritta due mesi dopo la prima dell’opera, ha un tono totalmente diverso. Bąk sembra addirittura prendere le distanze dalle sue stesse parole scritte nel programma, dove ricorda che i *Sei personaggi in cerca d’autore* sconvolsero il teatro. Nella recensione invece sembra quasi attenuarne l’importanza: “Wprawdzie osobiście wolałbym zobaczyć w Rozmaitościach *Henryka IV* (ze Stanisławem Igarą) ale i za *Sześć postaci scenicznych* w poszukiwaniu autora serdeczne dzięki...”<sup>18</sup>. Il tono del testo è ironico e nel complesso il giudizio del critico sulla rappresentazione è negativo. Bąk non risparmia nessuno, critica la regista che è rimasta eccessivamente affascinata dal testo e non è riuscita a convincere il pubblico circa la grandezza di Pirandello come esponente del teatro d’avanguardia moderno. Probabilmente Bąk si riferisce all’importanza che per Pirandello ha la rappresentazione teatrale rispetto al testo. E lo sottolinea anche nelle conclusioni dell’articolo presente nel programma, precedentemente citato, mostrandosi in questo caso coerente con sé stesso:

Ostatnie słowo, jak zwykle zresztą, należy do teatru. W wypadku twórczości Luigiego Pirandella, gdzie didaskalia (tekst poboczny, który trzeba wypełnić

<sup>16</sup> Bąk fa riferimento all’introduzione (Wstęp) di Mieczysław Brahmer al libro: *Luigi Pirandello, Dramaty*, trad. Z. Jachimecka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.

<sup>17</sup> “Słowo Polskie” – quotidiano della Bassa Slesia, edito a Breslavia dal 1945 al 2004.

<sup>18</sup> “Anche se personalmente avrei preferito vedere al Teatr Rozmaitości l’*Enrico IV* (con Stanisław Igar), ma ringrazio di cuore per i *Sei personaggi in cerca d’autore*” (trad. di G.L.).

mięsem scenicznym) są niemal równie istotne, czasem nawet ważniejsze niż tekst główny, ma to szczególne znaczenie<sup>19</sup>.

Probabilmente, sempre per lo stesso motivo, Bąk non ha gradito il fatto di far riapparire alla fine il Giovinetto e la Bambina morti precedentemente<sup>20</sup>. Critica anche l'attore Bronisław Broński che interpreta il ruolo del Padre. Secondo il critico, Broński è stato troppo semplice nella sua interpretazione, è mancata in lui proprio quell'intensità recitativa che è la caratteristica di "porte parole". Le uniche parole positive, le spende in favore di Zbigniew Klimczyk e della sua scenografia che reputa "comunicativa e funzionale", anche se, aggiunge, non avrebbe guastato se fosse stata un pizzico meno moderna.

*Enrico IV* ebbe la sua prima il 12 novembre 1964 al Teatr Dramatyczny (attualmente Teatr Polski). È importante precisare che questo è il dramma che ha rilanciato Pirandello nel secondo dopoguerra in Polonia. *Enrico IV* è stato rappresentato al Teatr Nowy di Poznań nel 1956 e nel corso degli anni è stato messo in scena dieci volte a teatro e due volte in televisione. L'ultima rappresentazione è avvenuta al teatro Ateum im. Stefana Jaracza di Varsavia nel 1995. Prima di *Enrico IV*, l'unica opera di Pirandello rappresentata era stata *Il piacere dell'onestà*: messa in scena solamente due volte (al Teatr Ziemi Pomorskiej di Toruń nel 1947 e al Teatr Polski di Poznań nel 1949) e in seguito mai più rappresentata in Polonia.

Scritta nel 1922, la tragedia ruota attorno alla figura di un nobile che partecipa ad una festa in maschera. Durante una cavalcata cade da cavallo, batte la testa contro un sasso e al risveglio dal trauma si crederà

---

<sup>19</sup> "L'ultima parola, come sempre del resto, appartiene al teatro. Nel caso delle opere di Luigi Pirandello, dove le didascalie che si devono riempire con "carne scenica") sono quasi altrettanto importanti e a volte addirittura più importanti del testo principale, questo è di particolare significato" (trad. di G.L.).

<sup>20</sup> Nel dramma di Pirandello il finale è leggermente diverso. Nella didascalia infatti Pirandello scrive: "Subito, dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina". L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1993, p. 87.



essere Enrico IV<sup>21</sup>, l'imperatore tedesco da cui si era travestito. Enrico si chiuderà nel suo castello e inizierà così a vivere la sua follia aiutato da parenti e finti consiglieri. L'azione rappresentata nel dramma si svolge circa venti anni dopo quel fatidico incidente. Il nipote di Enrico, il giovane marchese Di Nolli, è convinto che lo zio Enrico sia vicino alla guarigione e coinvolge un dottore e due vecchi amici di Enrico: la marchesa Matilde Spina (di cui Enrico era innamorato) e il barone Belcredi (a suo tempo rivale in amore di Enrico) allo scopo di guarire Enrico dalla pazzia. Ma i fatti in realtà non stanno così, perché Enrico confessa di essere già guarito dodici anni dopo l'incidente, ma dice di aver preferito continuare a fingere e vivere nella pazzia perché ormai si sentiva disperato a causa dell'amore perduto per la sua donna, ferito dai tradimenti degli amici, triste per la scomparsa di alcuni conoscenti. Enrico IV è escluso dalla società ed è egli stesso che nel terzo atto dice: "Via, via, corriamo fuori! [...] Dove? a far che cosa? a farmi mostrare a dito da tutti, di nascosto, come Enrico IV, non più così, ma a braccetto con te, tra i cari amici della vita"<sup>22</sup>. Enrico sceglie lucidamente la follia perché per lui è impossibile disfarsi della maschera, compiangendo coloro che la pazzia la vivono "senza saperla e senza vederla".

Nella rappresentazione al Teatr Dramatyczny la regia, nonché il ruolo di Enrico IV, è di Zdzisław Karczewski, la traduzione di Leon Chrzanowski, la scenografia di Kazimierz Wiśniak. Il programma viene redatto da Roman Wołoszyński che introduce la vita e le opere di Pirandello e firma anche l'articolo finale *Pirandello martwy i żywy* (Pirandello morto e vivo), dove si dissocia dalle recenti critiche di Zygmunt Greń<sup>23</sup>, il critico che maggiormente ha bollato di ingenuità la retorica

---

<sup>21</sup> Enrico IV (1050–1106), re di Germania e imperatore del Sacro romano impero. Fu in conflitto con papa Gregorio VII per la questione passata alla storia come "lotta per le investiture", per la quale fu scomunicato e successivamente costretto a chiedere il perdono al papa nel celebre episodio di Canossa nel gennaio del 1077. Durante quel rigido inverno, l'Imperatore si recò a Canossa e si umiliò attendendo per tre giorni e tre notti scalzo, sotto la neve, vestito solo di un saio. Alla fine papa Gregorio VII lo perdonò e gli tolse la scomunica.

<sup>22</sup> [http://www.pirandelloweb.com/teatro/1922\\_enrico\\_IV/enrico\\_IV.htm](http://www.pirandelloweb.com/teatro/1922_enrico_IV/enrico_IV.htm).

<sup>23</sup> Z. Greń, *Pirandello bez maski*, "Twórczość" 1962, n. 12.

pirandelliana e che considera Pirandello un ciarlatano la cui filosofia da due soldi che “non regge la scena”. Greń non considera Pirandello né un innovatore teatrale né letterario e per quanto riguarda *Enrico IV* si tratta di “una pura reazione letteraria nei confronti del verismo italiano, del naturalismo francese e di ogni forma di realismo”<sup>24</sup>. Greń, sebbene riconosca l’importanza che Jean-Paul Sartre dava a Pirandello, quale massima espressione del dramma esistenzialista, al tempo stesso se ne discosta poiché, a suo avviso, Pirandello non è in grado di comunicare l’idea che “l’inferno sono gli altri”, utilizzando una fortunata espressione di Sartre. Greń difatti accosta l’*Enrico IV* al *Caligola* di Camus<sup>25</sup>. Enrico indossa la maschera per rifugiarsi in una realtà alternativa poiché si sente escluso dalla società. A questa maschera quindi manca la dimensione reale, è solo un artificio teatrale e in essa è assente la profondità filosofica presente in Camus. Wołoszyński invece confuta queste asserzioni di Greń: il paragone tra *Enrico IV* e *Caligola* non può essere fatto, sebbene entrambi trattino il tema della maschera. Le domande poste dai rispettivi autori sono diverse e quindi dal loro confronto non è possibile pretendere una risposta univoca e sensata. La maschera di Enrico IV, secondo Wołoszyński, rappresenta la forma esterna di questa alienazione, l’aspetto esterno di questa vita assurda che per lui è rimasta l’unica realtà vivibile e non un luogo di rifugio per la sua follia. Wołoszyński preferisce vedere in Enrico IV un riferimento all’archetipo del misantropo. L’imperatore tedesco può essere visto come un “discendente” dell’Alceste<sup>26</sup> di Molière, introverso e disilluso sognatore, egoista ed indifferente a tutto il resto del mondo al di fuori della propria esperienza. Wołoszyński infine contrappone Andrzej Władysław Kral a Greń<sup>27</sup>. Kral, diversamente da Greń, elogia Pirandello per la sua capacità di concentrare l’attenzione su temi e motivi inesplorati ma presenti e ben nascosti sotto le nostre maschere esterne. Wołoszyński preferisce non vedere diretta-

<sup>24</sup> A. Forysiak-Strazzanti, *op. cit.*, p. 51.

<sup>25</sup> *Dramma in quattro atti* di Albert Camus (1944) facente parte della “trilogia dell’assurdo”.

<sup>26</sup> Protagonista de *Il misantropo* di Molière (1666).

<sup>27</sup> R. Wołoszyński, *Pirandello martwy i żywy*, [in:] *Luigi Pirandello, Żywa maska (programma teatrale)*, Wrocław 1964, p. 18.

mente delle radici esistenzialiste nella filosofia di Pirandello. Preferisce parlare di una “antropologia filosofica” e nelle opere del siciliano è possibile riscontrare le ossessioni e le inquietudini comuni a tutti gli uomini dell’Europa occidentale nel primo dopoguerra.

All’interno del programma sono anche presenti altri due articoli precedentemente pubblicati: Mieczysław Brahmer, *Pirandello i “pirandellizm”*<sup>28</sup> (Pirandello e il “pirandellismo”) e Benjamin Crémieux, Julia Rylska, *O genezie “Henryka IV” Luigi Pirandella*<sup>29</sup> (Sulla genesi di *Enrico IV* di Luigi Pirandello). Gli autori di quest’ultimo articolo riportano un aneddoto circa la genesi dell’*Enrico IV*, tratto da lettere private di Pirandello, secondo il quale lo scrittore stava sfogliando un volume con delle illustrazioni e improvvisamente la sua mente fu catturata da un’immagine che raffigurava degli aristocratici a cavallo. Alcuni di essi erano vestiti in modo regale e proprio in quel momento Pirandello pensò a cosa sarebbe successo se durante quella cavalcata uno dei cavalieri fosse caduto e avesse battuto la testa su una pietra. Successivamente Pirandello, profondamente affascinato dall’episodio storico di Canossa, scelse la figura di Enrico IV per questo suo personaggio.

L’autore dell’articolo *Pirandello i “pirandellizm”*<sup>30</sup> è affascinato da *Enrico IV* tanto da considerarla “la più rappresentativa opera di Pirandello”: l’uomo si leva la maschera del personaggio e al tempo stesso la maschera del personaggio è indossata da molti uomini, tanti quanti

---

<sup>28</sup> L’articolo di Brahmer, di cui precedentemente abbiamo accennato circa la citazione di Bogdan Bąk, era già apparso nel programma della rappresentazione di *Sei personaggi in cerca d’autore* in scena al Państwowy Teatr im. Stefana Jaracza di Łódź il 31.03.1962.

<sup>29</sup> L’articolo era precedentemente apparso sul programma della rappresentazione dell’*Enrico IV* al Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej di Cracovia nel 1958.

<sup>30</sup> Mieczysław Brahmer (1899–1984), celebre romanista e italianista polacco, studioso di comparatistica e dei rapporti culturali italo-polacchi durante l’Umanesimo e il Rinascimento. Nato e formatosi a Cracovia, Brahmer ha insegnato a Varsavia e a Roma. Segnaliamo il volume *Powinowactwa polsko-włoskie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, dove Brahmer approfondisce soprattutto i rapporti culturali fra i due paesi nel Cinquecento e nel Seicento.

sono gli interpreti<sup>31</sup> che si sono cimentati in un ruolo che permette loro di mostrare il proprio virtuosismo. Brahmer considera “il contenuto ideologico” di *Enrico IV* sopravvalutato da Pirandello, una sorta di “filosofia morta”, ma elogia l’opera sul piano letterario apprezzandone soprattutto “il brillante spirito teatrale”. È difatti proprio l’eclettismo scenico di Enrico a tratti folle, serio, ironico, sarcastico, felice, triste, a rendere il dramma un successo popolare. Brahmer collega Pirandello alla tradizione italiana di dramma popolare, vedendo in lui una componente di stampo verista-realista. Proprio per questo Brahmer considera *Liola*<sup>32</sup> la miglior opera del drammaturgo.

Brahmer mette in evidenza come il classico dualismo vita-forma sia anche qui presente nel dualismo vita-storia. Enrico IV confessa di non aver vissuto una vita, di essere invecchiato mentre viveva nella storia, immobile e ben definita come una “forma” opposta alla vita e pertanto sinonimo di morte.

Brahmer infine approfondisce alcuni aspetti della filosofia del drammaturgo, sottolineando come ciò che viene catalogato come “pirandellismo” non è da considerarsi una novità nell’ambito filosofico. In Pirandello sono rintracciabili echi di sofisti greci, “Platona i Kartezjusza, Bruna i Spinozę, Kanta i Schopenhauera, Pascala i Hume’a, nie licząc współczesnych”<sup>33</sup>. Non lo considera quindi prettamente un esponente dell’esistenzialismo. Lo spettacolo pirandelliano, “Przy dużym ładunku emocji jest pokazem akrobatyki intelektualnej, jak commedia dell’arte była pokazem akrobacji fizycznej”<sup>34</sup>. Il drammaturgo con la sua produzione teatrale interrompe la supremazia degli esistenzialisti, spianando la strada al teatro dell’assurdo grazie al gioco delle maschere che alternano la loro esistenza fra vita e teatro.

---

<sup>31</sup> Ne ricordiamo alcuni oltre Zdzisław Karczewski: Ruggero Ruggeri, Georges Pitoëff, Kazimierz Junosza-Stępowski, Wojciech Brydziński, Jean Vilar.

<sup>32</sup> Commedia in tre atti di Pirandello in dialetto agrigentino del 1916.

<sup>33</sup> “di Platone, Cartesio, Bruno, Spinoza, Kant, Schopenhauer, Pascal, Hume, non contando i contemporanei” (trad. di G.L.).

<sup>34</sup> “Nonostante il grande carico emotivo, è uno spettacolo di acrobatica intellettuale, così come la commedia dell’arte era uno spettacolo di acrobatica fisica” (trad. di G.L.).

Per quanto riguarda la critica teatrale, disponiamo solamente della recensione di Józef Kelera<sup>35</sup> che esprime un giudizio positivo sulla rappresentazione avvenuta, nonché sulla scenografia di Wiśniak. Kelera accenna brevemente alle già note tematiche filosofiche, di come Enrico abbia scelto l'esistenza alla vita. Un'esistenza che è fluida e che gli permette di scegliere una "essenza" e non una "forma", che rappresenta la morte dell'esistenza, l'arresto del suo continuo fluire e scorrere. L'unica nota negativa è per il regista Zdzisław Karczewski, colpevole di una regia monotona e piatta che non esalta particolarmente il lato intellettuale del protagonista, chiuso nei profondi soliloqui della sua follia. Nulla da ridire invece per lo stesso Karczewski nel ruolo di attore.

*L'uomo, la bestia e la virtù* ebbe la sua prima l'8 marzo 1968 al Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego. La regia è di Andrzej Witkowski, la traduzione di Zofia Jachimecka, la scenografia di Janusz Tartillo.

Scritta nel 1919, la commedia ruota attorno a tre personaggi che, consoni al buon gusto pirandelliano, rappresentano tre diverse maschere: il professor Paolino, cittadino rispettato e perbene, rappresenta la maschera dell'"uomo". Egli ha una relazione illegale con la pudica signora Perella, maschera della "virtù". La signora vive abbandonata dal marito, un capitano di marina infedele, che incarna la maschera della "bestia". Agli occhi del paese il capitano è un uomo senza cuore che lascia la moglie sola e le nega attenzioni amorose, mentre convive a Napoli con un'altra donna. I tre personaggi sono quindi tre maschere e rappresentano quello che appare agli occhi della gente, ma non quello che in realtà sono. Tutto fila liscio nella menzogna reciproca fino a quando la donna rimane incinta del professor Paolino che dovrà ingegnarsi per salvare le apparenze ed evitare lo scandalo. Il marito dovrà avere un rapporto sessuale con la moglie affinché ella possa, nei mesi successivi, giustificare la gravidanza. Dopo diverse peripezie e ricorrendo anche all'aiuto di un farmacista che preparerà un potente afrodisiaco, si arriverà al tanto atteso lieto fine.

---

<sup>35</sup> J. Kelera, *Ponuro i listopad*, „Odra” 1965, n. 1.

Il programma firmato da Lesław Antoni Eustachiewicz è integrato con due brevi brani: *Galimatias obyczajowy* e *Piekło kobiet* tratti da due libri, a cui accenneremo in seguito, recentemente editi in Polonia<sup>36</sup>. Eustachiewicz si dilunga sulle notizie biografiche e sui tratti naturalisti e veristi del teatro di Pirandello, ricordando che non è il solo autore italiano in ambito grottesco. Altri autori come Nino Martoglio, Sem Benelli<sup>37</sup>, Luigi Chiarelli<sup>38</sup>, Rosso di San Secondo, Luigi Antonelli erano ben conosciuti dal pubblico polacco<sup>39</sup>, il quale poteva affrontare l'ironia e lo scetticismo di Pirandello. Eustachiewicz continua a tessere le lodi dell'autore siciliano, tanto da considerarlo al livello di Molière, e ricordando che il suo approdo sulle scene polacche avvenne contestualmente al suo iniziale successo. I teatri polacchi non furono quindi indietro rispetto agli altri teatri europei. *L'uomo, la bestia e la virtù* difatti venne messa in scena sia a Cracovia (al Teatr Bagatela) che a Varsavia (al Teatr Polski) nel 1923, proprio nell'anno del debutto europeo dei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Ci preme notare che Eustachiewicz esalta in particolar modo il valore artistico de *L'uomo, la bestia e la virtù*, citando addirittura gli attori della storica rappresentazione di Varsavia del 1923. Riteniamo quindi una mancanza non aver citato due precedenti rappresentazioni della medesima commedia, avvenute nel 1962 al Teatr Komedia di Varsavia e nel 1966 al Teatr Jaracza di Łódź. Forse il motivo per il quale non vengono

---

<sup>36</sup> I. Krasicki, *Rzymskie ABC*, Iskry, Warszawa 1966 e Andrzej Wasilewski, *Paszport do Włoch*, Iskry, Warszawa 1967.

<sup>37</sup> *La cena delle beffe (Uczta sztyderców)* fu rappresentata in Polonia al Teatr Polski di Varsavia nel 1924.

<sup>38</sup> Uno dei principali esponenti italiani del teatro grottesco. Del commediografo pugliese furono rappresentate in Polonia diverse opere: *La maschera e il volto (Twarz i maska)* al Teatry Dramatyczne (Stary Teatr) di Cracovia nel 1947 e al Teatry Dramatyczne di Częstochowa nel 1956, *La scala di seta (Jedwabna drabina)*, *Chimere (Chimery)* rappresentata al Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego di Cracovia nel 1936, *La morte degli amanti (Śmierć kochanków)* nel 1924, *Fuochi d'artificio (Sztuczne ognie)* al Teatr Narodowy di Varsavia nel 1928.

<sup>39</sup> Per ulteriori approfondimenti, consultare la bibliografia J. Miszańska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków 2007.

citato è perché l'articolo di Eustachiewicz non è stato scritto in occasione dello spettacolo di Breslavia del 1968, ma sembra essere stato un "rimpasto" di un suo precedente articolo scritto per il programma della rappresentazione de *L'uomo, la bestia e la virtù* al Państwowy Teatr Satyry di Katowice nel 1958, anch'essa diretta da Andrzej Witkowski.

Eustachiewicz si sofferma anche, giustamente, sull'importanza del titolo, che nelle rappresentazioni del 1923 apparve come *Mężczyzna, zwierzę i cnota*. In polacco difatti la parola "uomo" può essere tradotta in due differenti modi: "mężczyzna" che si riferisce all'aspetto fisiologico e "człowiek" che mette in rilievo l'aspetto morale. Nella doppia accezione italiana della parola "uomo" si celano quindi entrambi i significati che Pirandello intende dare. La commedia infatti ruota attorno all'aspetto morale che deve essere salvaguardato, ma al tempo stesso per i suoi intrighi farseschi rasenti la volgarità, è "genealogicamente collegata alla tradizione italiana rinascimentale rappresentata dalla *Mandragola* di Machiavelli"<sup>40</sup>. A nostro avviso la scelta iniziale della parola "mężczyzna" è avvenuta per affinità alla parola "bestia", che ben sottolinea gli aspetti grotteschi dell'opera. Lo stesso Eustachiewicz nota la presenza di associazioni zoomorfe all'interno della commedia: sono intenzionali e servono a rendere più colorito l'aspetto caricaturale dei personaggi<sup>41</sup>. Ma i personaggi, ricordiamolo, sono "maschere" che non rappresentano correttamente la realtà dell'animo umano. Il professor Paolini sembra essere più "bestia" del capitano stesso, nel suo modo machiavellico di architettare l'inganno ai danni del capitano, e la signora Purella nei momenti più lascivi della commedia non è sicuramente un

<sup>40</sup> L. A. Eustachiewicz, *L'uomo, la bestia e la virtù*, nel programma teatrale del Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, p. 23.

<sup>41</sup> Eustachiewicz si limita a ricordare i due studenti, il cui aspetto "bestiale" (cittiamo le parole originali di Pirandello tratte dalle didascalie) ricordano quello di un "capro nero" e di uno "scimmione con gli occhiali" e il figlio del capitano che ha "un bellissimo aspetto di simpatico gatto". Scandagliando più a fondo il testo troviamo altre associazioni, non riportate da Eustachiewicz. Già nella prima didascalia "Rosaria [...] ha l'aspetto e l'aria stupida e petulante d'una vecchia gallina. La segue il signor Totò col cappello in capo, collo torto da prete, aspetto e aria da volpe contrita". [http://www.pirandelloweb.com/teatro/1919\\_l\\_uomo\\_la\\_bestia\\_e\\_la\\_virtu/l\\_uomo\\_la\\_bestia\\_e\\_la\\_virtu.htm](http://www.pirandelloweb.com/teatro/1919_l_uomo_la_bestia_e_la_virtu/l_uomo_la_bestia_e_la_virtu.htm).



fulgido esempio di “virtù”. E lo stesso capitano, inizialmente mostrato come “bestia”, viene ignobilmente raggirato. Ecco perché il termine “człowiek” è sembrato più adatto a cogliere il reale spirito umano. Nonostante ciò, la traduzione non rende l’ambiguità caratteristica di Pirandello.

La stagione 1967–1968 è stata particolarmente importante per il Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego di Breslavia. Nell’autunno del 1967<sup>42</sup> infatti avviene il cambio ufficiale del nome del teatro, precedentemente Państwowy Teatr Rozmaitości. Nella stessa stagione cambia anche il direttore artistico. Nel 1966 Adolf Chronicki, in carica dal 1953, lascia il posto ad Andrzej Witkowski<sup>43</sup>, che avrà questa funzione fino al 1973.

È sicuramente un segno positivo vedere che Witkowski punti su Pirandello tanto da inserirlo nel repertorio della stagione nel primo anno della sua direzione teatrale. Tuttavia, consultando gli annali del Teatr Współczesny, ci accorgiamo che non venne data quasi nessuna considerazione all’opera. Il repertorio della stagione 1967–1968 viene ricordato principalmente così:

Przy czterech w sumie tak ambitnych przedsięwzięciach – powtórzmy: *Pluskwa*, *Róża*, *Śmierć na gruszy*, *Przerwa w podróży* – pozostałe miały charakter „użytkowy” w potocznym sensie. Dość poprawnym przedstawieniem była *Szklana menażeria* Tennessee Williamsa, chybnym natomiast konceptem okazała się na scenie wyjęta z lamusa, trzeciorzędna w dorobku Pirandella komedyjka pt. *Człowiek, zwierzę i cnota*<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> *Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, Wrocław 1966–1971*, p. 14.

<sup>43</sup> Andrzej Witkowski aveva già diretto *L'uomo, la bestia e la virtù* al Państwowy Teatr Satyry di Katowice nel 1958.

<sup>44</sup> “Con un totale di quattro ambiziose rappresentazioni, ripetiamo: *Pluskwa*, *Róża*, *Śmierć na gruszy*, *Przerwa w podróży*, le rimanenti erano di carattere ‘utilitaristico’ in senso colloquiale. Rappresentazione piuttosto corretta è stata *Lo zoo di vetro* di Tennessee Williams, tuttavia l’idea di rappresentare una commedia di Pirandello di terz’ordine tirata fuori dalla cantina, intitolata *L'uomo, la bestia e la virtù*, si è rivelata sbagliata” (trad. mia). *Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, Wrocław 1966–1971*, p. 16.



La critica, riportata nel lavoro della Kamińska, si limita a due articoli di Tadeusz Buski e J. Olszak.

Buski<sup>45</sup> firma un articolo di appena 35 righe, nel quale dopo aver riassunto molto brevemente la trama, si limita a scrivere:

Sztuka ta nie należy do najwybitniejszych osiągnięć Pirandella. Inscenizacja wrocławska nie należy do czołowych osiągnięć Teatru Współczesnego. Jedno i drugie w sumie zdecydowało o tym, że spektakl rozczarowuje. Dowcipne pomysły wymieszane z mniej dowcipnymi ‘wyglupami’ tracą smak jak ciasto z zakalcem. Nie lubię ciasta z zakalcem<sup>46</sup>.

Il breve trafiletto di Buski a nostro avviso è un giudizio frivolo, privo di qualsiasi pretesa critica, inaccettabile per una recensione teatrale sulla pagina culturale di un quotidiano.

L’articolo di Olszak è sulla stessa riga di quello di Buski. Anche qui si tende a criticare non solo la rappresentazione bensì la commedia dello stesso Pirandello:

Odczuwa się w przedstawionych sytuacjach wyraźny brak poważniejszego konfliktu dramatycznego. Nie potrafi nas także zbytnio interesować przeciętność umysłowa bohaterów sztuki Pirandella. Treść dramatu jest banalna, a specyficzne, pirandellowskie, komiczne spięcia sytuacyjne nie pobudzają widza do szczerego śmiechu. Jeśli się czasami uśmiechamy, to tylko półgębkiem i jakoś gorzkawo<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> T. Buski, *Punkt “C”*, “Gazeta Robotnicza”, 28 III 1968.

<sup>46</sup> “L’opera non è fra quelle più riuscite di Pirandello. La messa in scena non è fra quelle che hanno contribuito al successo del Teatr Współczesny. L’uno e l’altro motivo in sostanza hanno deciso che lo spettacolo delude. Idee divertenti mischiate con alcune ‘stupidaggini’ meno divertenti perdono gusto come un dolce non lievitato. Non mi piacciono i dolci non lievitati” (trad. di G.L.).

<sup>47</sup> “Si avverte nelle situazioni rappresentate una evidente mancanza di un serio conflitto drammatico. Non riesce quindi ad interessarci la mediocrità mentale dei personaggi dell’opera pirandelliana. Il contenuto della commedia è banale e le situazioni tese e comiche, specificatamente pirandelliane, non destano nello spettatore un sorriso sincero. Se qualche volta sorridiamo è solamente un sorriso falso e a denti stretti.” (trad. di G.L.). J. Olszak, *Tajemnice alkowy*, “Wiadomości”, 12 V 1968.

Entrambe le recensioni non contribuiscono sicuramente a promuovere Pirandello, tanto che questa sarà la sua ultima “apparizione” a Breslavia. Eppure le tematiche della commedia avrebbero potuto trovare facilmente terreno fertile vista la recente legge del 1964 che regola le questioni relative alla famiglia, tra cui il divorzio. In Italia invece l’istituzione del divorzio verrà introdotta solamente nel 1970. Le tematiche presentate dalla commedia potevano quindi rappresentare un argomento abbastanza attuale in Polonia negli anni ’60. Lo stesso Olszak scrive che “w tej komedii sytuacji panuje atmosfera krzykliwości, taka jaką spotykamy często w wielu włoskich filmach”<sup>48</sup>. E proprio alcune immagini di film e alcune foto di manifestazioni a favore del divorzio sono presenti nel programma del teatro. Riferimenti a film sono anche presenti nel brano, contenuto nel programma, *Galimatias obyczajowy* (Miscuglio morale) di Ignacy Krasicki (tratto dal libro *Rzyskie ABC*)<sup>49</sup> e nell’articolo dello stesso Eustachiewicz. Krasicki si sofferma particolarmente sugli aspetti culturali del matrimonio, del divorzio e del tradimento, cercando di far entrare gli spettatori nell’ottica siciliana di inizio secolo, e ricordando come sia ancora attuale in alcune regioni del sud Italia l’attenuante del “delitto d’onore”, cioè una consistente riduzione della pena in caso di omicidio e lesione personale<sup>50</sup>. L’altro brano invece, *Piekło kobiet* (L’inferno delle donne) di Andrzej Wasilewski (tratto dal libro *Paszport do Włoch*), si sofferma sui costumi “anacronistici” italiani in fatto di donne, che vivono e soffrono la loro condizione in una società che da un lato le esalta e dall’altro, soprattutto nel sud Italia, le ghettizza in un vero e proprio inferno.

---

<sup>48</sup> “In questa commedia situazionale c’è un’atmosfera accesa, come quella che spesso troviamo in molti film italiani” (trad. di G.L.).

<sup>49</sup> Krasicki cita i celeberrimi film: *Matrimonio all’italiana* di Vittorio De Sica, del 1964 (adattamento della commedia di Eduardo De Filippo *Filumena Marturano*, del 1946) e *Divorzio all’italiana* di Pietro Germi, del 1961.

<sup>50</sup> Secondo l’art. 587 del Codice Penale, “chiunque cagiona la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell’atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d’ira determinato dall’offesa recata all’onore suo o della famiglia, è punito con la reclusione da tre a sette anni”. Tale rilevanza penale della causa d’onore venne abrogata solamente nel 1981.

Con un totale di sole tre messe in scena e tutte circoscritte agli anni '60, così Breslavia accoglie il grande scrittore siciliano e se ne accomiata velocemente, tanto da poter parlare di “sfortuna di Pirandello a Breslavia” anziché “fortuna”. Possiamo affermare che Pirandello è stato in generale poco presente in Polonia, e particolarmente poco a Breslavia. Ci sentiamo di condividere il pensiero della Forysiak-Strazzanti che intravede il declino di Pirandello nel

lungo sfruttamento dello stesso repertorio, interpretato con un rispetto particolare dello spirito pirandelliano e non contro l'autore stesso. La mancanza di ricerche testuali [...] è accompagnata dalla mancanza di invenzione da parte dei registi che dovrebbero approfondire la situazione critica dei testi<sup>51</sup>.

Risultano interessanti anche le osservazioni di Józef Kelera, riportate dalla Forysiak-Strazzanti, secondo le quali ci sarebbe una sorta di

contrasto tra Pirandello e il movimento della Grande Riforma teatrale, che tende verso l'animazione del ruolo della parola sulla scena. La limitazione di portata della parola comunicativa, della lingua articolata, viene compensata rivolgendo l'attenzione sul corpo e sul gesto del corpo come importanti strutture comunicative. Di qui deriva il rapporto tra Pirandello, che denuda brutalmente lo stereotipo comunicativo e situazionale (non verbale però), e Artaud e Grotowski<sup>52</sup>.

Jerzy Grotowski fu presente a Breslavia dal 1965. Non è quindi da escludere che lo sviluppo dei suoi lavori abbia in qualche modo influenzato le successive scelte teatrali, relegando ai margini la figura di Pirandello, fino a farlo scomparire dai teatri di Breslavia.

Le osservazioni della Forysiak-Strazzanti si riferiscono al periodo che va dal secondo dopoguerra fino al 1983. Nei trenta anni successivi, non oggetto del suo studio, contiamo un totale di sole 16 messe in scena dei drammi pirandelliani in tutta la Polonia<sup>53</sup>, di cui due rappresentazioni

---

<sup>51</sup> A. Forysiak-Strazzanti, *op. cit.*, p. 72.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>53</sup> Negli ultimi 30 anni Pirandello è stato messo in scena 4 volte a Varsavia (1990,1990,1993,1995), 4 volte a Cracovia (1990, 1991,1997, 2009) e una vol-

televisive (1989, 1993) e la recente trasmissione radiofonica dei *Sei personaggi in cerca d'autore* diretta da Henryk Rozen per il Teatr Polskie Radio nel 2013. Segnaliamo inoltre la rappresentazione di *Cecè* (1915), avvenuta a Varsavia l'11.12.2011. La commedia è stata presentata per la prima volta in Polonia ed è stata recitata in lingua italiana dalla Compagnia Teatrale "Esperiente" di Varsavia, regia di Alberto Macchi. *Cecè* appartiene alle commedie considerate "popolari" e, come ci ricorda la Forysiak-Strazzanti, "possiamo solo dolerci che i teatri polacchi non siano mai stati interessati al Pirandello 'popolare', [nonostante] l'opera grottesca *L'uomo, la bestia e la virtù* [...] e *Liola*"<sup>54</sup>. Il pubblico polacco probabilmente è rimasto ancorato a vecchie concezioni critiche secondo le quali il teatro di Pirandello è un teatro riservato all'élite, un teatro snob, destinato ad un pubblico di intellettuali e non adatto ad un pubblico di massa. Ci auguriamo quindi che vengano proposte nuove messe in scena, attingendo da altro materiale di Pirandello, la cui produzione rimane tutt'oggi in buona parte non tradotta in polacco, affinché il grande scrittore siciliano venga rilanciato.

## PIRANDELLO IN WROCLAW

### Summary

The aim of the article is to outline the presence of Luigi Pirandello in Wrocław. After a brief overview of his critical reception in Poland after the First World War, the essay focuses on the three performances that took place in Wrocław after the Second World War. For each performance, the theatre program and the critical reviews are analyzed. The article attempts to show how Pirandello, after his rare appearance, disappeared from the theatre scene in Wrocław.

Keywords: Luigi Pirandello, drama, metatheatre, critical reception, theatre reviews

---

ta a Słupsk (1989), Kalisz (1991), Łódź (1989), Zakopane (2000), Poznań (2006), [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) (consultato il 4.04.2014).

<sup>54</sup> A. Forysiak-Strazzanti, *op. cit.*, p. 68.