

# **Pirandello 150 :**

un auteur en quête d'un personnage

# **Pirandello 150 :**

un autore in cerca di un personaggio

Sous la direction de Paola Ranzini et Valentina Garavaglia

Collection dirigée par Georges Linarès

Volume publié avec le soutien de la Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Département de Communication, Arts et Médias de l'Université libre de Langues et Communication IULM de Milan et du laboratoire ICTT de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Volume pubblicato con il sostegno della Regione Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur, del Dipartimento di Comunicazione, Arti e Media della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano e del laboratorio ICTT dell'Università di Avignone.

#### LOGO IULM et ICTT

Nous remercions l'Institut Culturel Italien de Marseille, la BnF-Maison Jean Vilar (Avignon) et la Bibliothèque Universitaire (Avignon Université) pour leur soutien dans l'organisation des différentes manifestations culturelles autour de Pirandello qui se sont tenues à Avignon et à Marseille en décembre 2017.

Si ringraziano l'Istituto Italiano di Cultura di Marsiglia, la BnF-Maison Jean Vilar (Avignone) e la Biblioteca Universitaria (Università di Avignone) per il sostegno nell'organizzazione delle diverse manifestazioni pirandelliane ad Avignone e Marsiglia tenutesi nel dicembre 2017.

#### LOGO UNIVERSITE AVIGNON

Crédits photos : XXXXX

Édition préparée par XXXXXXX

Cet ouvrage a été publié avec l'aide du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur

ISBN : 978-2-35768-107-1

© 2019, Avignon Université

Éditions Universitaires d'Avignon

74, rue Louis Pasteur

84029 Avignon cedex 1 - France

**Pirandello 150 :**  
un auteur en quête d'un personnage

**Pirandello 150 :**  
un autore in cerca di un personaggio

LOGO EUA

## Avant-propos

Dans le panorama universitaire français où les manifestations à l'occasion des 150 ans de la naissance de Luigi Pirandello ont été rares, notre projet *Pirandello 150*, né de l'initiative conjointe de l'Université d'Avignon et de l'Université IULM de Milan, a voulu souligner la modernité des implications théoriques du théâtre de Pirandello. Notre projet associait dès le début la création artistique et la recherche universitaire. C'est précisément au travers de la création artistique que nous avons œuvré pour sensibiliser un public non universitaire à la connaissance de Pirandello et de sa production. Deux expositions documentaires auprès de la Bibliothèque Universitaire de l'Université d'Avignon et de l'antenne de la BnF à la Maison Jean Vilar<sup>1</sup> ont guidé le public non spécialiste, l'une dans les méandres de la réception de Pirandello en France, l'autre au cœur des créations de ses œuvres au Festival d'Avignon. La lecture-spectacle *À la rencontre de Pirandello*, à partir des textes de deux dramaturges italiens d'aujourd'hui, préparée par le metteur en scène Serge Barbuscia, au Théâtre du Balcon d'Avignon<sup>2</sup>, a permis à un public élargi de s'approcher de Pirandello.

Le volume que nous publions à l'issue de notre projet rend compte à la fois des travaux de recherche et de création. La première partie

---

<sup>1</sup> Respectivement du 14 décembre 2017 au 26 janvier 2018 et du 28 novembre 2017 au 31 janvier 2018.

<sup>2</sup> À la rencontre de Pirandello, Lecture-spectacle, sous la direction de Serge Barbuscia, d'après *Un sogno a Stoccolma* d'Alberto Bassetti et *Non domandarmi di me, Marta mia* de Katia Ippaso. Avec Camille Carraz, Corine Derian, Nicolas Allwright, Salvatore Caltabiano, Serge Barbuscia, 15 décembre 2017, Avignon, Théâtre du Balcon (<http://www.theatredubalcon.org/pirandello.html>).

réunit avant tout les actes du colloque international qui s'est tenu à Avignon le 15 décembre 2017, à l'université et à la Maison Jean Vilar, et qui a souhaité dresser un bilan des interprétations et des approches les plus récentes de l'œuvre de l'écrivain et de son « métathéâtre ». La seconde partie fait référence aux créations réalisées grâce à notre projet. Elle comprend notamment des présentations et des extraits de trois pièces contemporaines qui ont comme personnage principal Pirandello, en tant qu'auteur et figure de l'Auteur.

Ces matériaux entendent stimuler intellectuellement les jeunes générations, présentes et futures, sur les approches contemporaines de la dramaturgie et de la mise en scène face à un auteur qui ne cesse d'être moderne et qui appartient au théâtre de tous les temps. En instaurant un dialogue entre le théâtre d'aujourd'hui et le théâtre du passé, nous espérons que nos études et nos analyses suggéreront des pistes fécondes pour des créations à venir.

Valentina Garavaglia, Paola Ranzini

## Premessa

In un panorama universitario francese in cui le iniziative riguardo le celebrazioni per i 150 anni dalla nascita di Luigi Pirandello sono state rare, il progetto *Pirandello 150*, intrapreso dall'Università di Avignone e dall'Università IULM di Milano, ha inteso sottolineare la modernità delle implicazioni teoriche del Maestro di Girgenti e del suo teatro. Fin dall'inizio il nostro progetto, *Pirandello 150*, accostava la creazione artistica alla ricerca universitaria, prevedendo un *focus* sulla creazione contemporanea e, per il tramite di questa, un intervento di sensibilizzazione di un pubblico non universitario alla conoscenza di Pirandello e della sua produzione. Così, se due percorsi documentari allestiti presso la Biblioteca Universitaria dell'Università di Avignone e presso la sede avignonese della Biblioteca Nazionale di Francia (BnF) alla Maison Jean Vilar hanno potuto guidare, nei due mesi di allestimento<sup>3</sup>, il pubblico non specialista rispettivamente fra i meandri della ricezione di Pirandello in Francia e fra le creazioni di talune delle sue opere al Festival di Avignon. La lettura spettacolo *All'incontro di Pirandello*, a partire dai testi di due drammaturghi italiani contemporanei, allestita dal regista Serge Barbuscia presso il Théâtre du Balcon di Avignone<sup>4</sup>, ha consentito al grande pubblico di avvicinarsi alla figura del Maestro.

Il presente volume presenta i lavori frutto tanto della ricerca universitaria quanto della creazione artistica. La prima parte raccoglie essenzialmente gli atti del convegno internazionale tenutosi ad

3 Rispettivamente dal 14 dicembre 2017 al 26 gennaio 2018 e dal 28 novembre 2017 al 31 gennaio 2018.

4 À la rencontre de Pirandello, Lettura-spettacolo, diretta da Serge Barbuscia, da *Un sogno a Stoccolma* di Alberto Bassetti e *Non domandarmi di me, Marta mia* di Katia Ippaso. Con Camille Carraz, Corine Derian, Nicolas Allwright, Salvatore Caltabiano, Serge Barbuscia, 15 dicembre 2017, Avignone, Théâtre du Balcon (<http://www.theatredubalcon.org/pirandello.html>).

Avignone (15 dicembre 2017), presso l'Università e presso la Maison Jean Vilar, destinato a tracciare un quadro delle letture e degli approcci più recenti dell'opera pirandelliana, con particolare riferimento al metateatro. La seconda parte comprende invece presentazioni ed estratti di composizioni contemporanee che hanno al loro centro Pirandello come autore e figura dell'Autore.

I materiali raccolti nella presente pubblicazione intendono stimolare intellettualmente le presenti e future giovani generazioni sul fronte degli approcci registici e drammaturgici contemporanei a una figura imprescindibile del teatro di tutti i tempi, con l'auspicio di alimentare un dialogo sempre nuovo, in cui gli studi teatrali sul passato possano trovare spazio per riverberarsi sulla scena del futuro.

Valentina Garavaglia, Paola Ranzini

## Introduction

Il existe sur Pirandello une imposante bibliographie critique. Monographie après monographie, étude après étude, on a l'impression de voir les secrets de son œuvre multiforme définitivement révélés. Pourtant, de nouvelles facettes viennent sans cesse préciser des perspectives de lecture ou suggérer de nouvelles interprétations. Il suffit de passer en revue les titres édités à la suite des célébrations des 150 ans de sa naissance pour se rendre compte que les romans, les nouvelles et le théâtre de Pirandello, tout comme ses essais critiques et sa correspondance, n'ont pas fini de livrer des significations dont les résonances restent à développer.

De son vivant, Pirandello avait approuvé une biographie – presque officielle – parue en 1932 chez Mondadori, devenu peu de temps auparavant l'éditeur de ce qui devait être le recueil définitif de son théâtre. Elle fut rédigée par Federico Vittore Nardelli, qui la publia sous le titre *L'uomo segreto*<sup>5</sup> (l'homme secret). Cette biographie fut rapidement traduite et éditée en France<sup>6</sup>, le pays qui a tant contribué à faire de Pirandello l'auteur de la modernité par excellence. Dans un style que nous pourrions qualifier de « pirandellien », cette biographie se terminait sur un chapitre affichant une simple page blanche, car encore à remplir, dont le titre est « À partir de 1932 ». Le chapitre suivant, le dernier, rapportait tout simplement le testament de l'écrivain<sup>7</sup>. Les tourments, la création, une page blanche et des cendres jetées au vent comme dernière volonté : voilà les étapes qui, dans cette biographie, résument le voyage terrestre de ce grand artiste.

5 Il est intéressant de s'arrêter sur son sous-titre : F.V. Nardelli, *L'Uomo Segreto, vita e croci di Luigi Pirandello*, Vérone, Mondadori, 1932.

6 F.V. Nardelli, *L'Homme secret*, trad. de l'italien par A.E. Guillaume, Paris, Gallimard, 1937.

7 *Ibid.*, p. 249 : « Il dit : que quand il sera mort il veut être incinéré et que s'il lui est arrivé de faire "quelque chose" au long de la vie, il veut que cela lui soit reconnu en jetant ses cendres au vent. »

« S'il lui est arrivé de faire "quelque chose" au long de la vie, il veut que cela lui soit reconnu en jetant ses cendres au vent<sup>8</sup>. » Lorsque nous parcourons les milliers de pages que la critique a produites autour de l'œuvre de Pirandello, nous ne pouvons cesser de penser à cette image, à cette reconnaissance que tout, au fond, n'est que vanité. Car, il faut le reconnaître, l'interprétation de l'œuvre de cet écrivain a été visiblement influencée par les modes et les vagues critiques. Ainsi, selon les différentes périodes, Pirandello a pu être détesté ou adoré, il a été omniprésent ou négligé, pris comme modèle ou incompris. D'ailleurs, suivant les phases de la critique, les différentes composantes de son œuvre et de son activité ont paru plus ou moins intéressantes. On a alors eu tour à tour : Pirandello romancier, Pirandello dramaturge, Pirandello auteur de nouvelles, Pirandello philosophe, Pirandello essayiste ou encore Pirandello *capocomico*.

Vaste programme donc que d'introduire brièvement notre volume en soulignant le sens que nous avons voulu lui donner, la nécessité qui le fait exister. Ces quelques pages présenteront une synthèse destinée à des non spécialistes, à un public d'étudiants désireux de commencer à connaître Pirandello. C'est pour eux essentiellement que nous tracerons une piste, pour qu'ils s'orientent dans la masse des études critiques déjà produites, sans oublier ces spectateurs qui, au théâtre, se trouvent confrontés à des interprétations originales des pièces de Pirandello. Nous avons ainsi voulu montrer le sens de la modernité troublante du théâtre de Pirandello en proposant de parcourir des mises en scène suggestives de ses pièces et en présentant une diachronie des interprétations et des incarnations notamment des *Six personnages en quête d'auteur*. Car, nous en sommes persuadés, les interprétations critiques les plus stimulantes du théâtre de Pirandello ont été inspirées précisément par la scène.

8 Cf. la note précédente.

## Pirandello : un et cent mille

Nous n'entendons pas présenter ici un bilan de la critique pirandellienne, ce qui serait impossible, mais, en traçant un chemin parmi les nombreuses études parues, nous essayerons d'esquisser des perspectives croisées. Il en résultera l'ébauche d'un portrait de l'écrivain et de l'homme du théâtre.

Dans un petit volume de 1992 destiné à faire le point sur la critique pirandellienne, Franca Angelini<sup>9</sup>, l'une des plus grandes spécialistes de son théâtre, observait *in limine* que, depuis 1936, des études sur l'œuvre de Pirandello n'ont cessé de paraître, tout comme les scènes européennes ont continué sans relâche à représenter ses œuvres. La première lecture critique qui s'impose est celle d'Adriano Tilgher<sup>10</sup>. Ce critique, dès les années 1920, met en évidence l'originalité du théâtre de Pirandello et l'explique par la célèbre formule du dualisme de la vie et de la forme. Cette formule est destinée à imprégner toute la première phase de la critique, qui s'intéresse précisément à la « philosophie » pirandellienne. C'est contre cette tournure de la critique que s'insurge Leonardo Sciascia, lorsque, en 1984, il écrit : « Pirandello est un écrivain populaire : et il l'aurait été d'emblée si la médiation de la critique entre le public et l'écrivain n'avait pas compliqué les choses en semant dans le public la panique de la cérébralité, de la philosophie, des subtilités abstraites, bref, des difficultés intellectuelles qu'il fallait affronter et surmonter pour pouvoir comprendre l'œuvre d'un écrivain tel que Pirandello<sup>11</sup>. » La critique tend à lire Pirandello en plaçant son relativisme dans le contexte d'une époque de crise, où

9 F. Angelini, *Il punto su Pirandello*, Rome, Laterza, 1992.

10 A. Tilgher, *Voci del tempo, profili di letterati e filosofi contemporanei*, Rome, Libreria di scienze e lettere, 1921 ; id., *Studi sul teatro contemporaneo*, Rome, Libreria di scienze e lettere, 1923.

11 L. Sciascia, *L'Express*, 27 mai 1984. Voir également L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1953.

toute certitude concernant le sujet et son identité en tant qu'individu vient à manquer. Mais cette lecture soulignant la pensée philosophique pirandellienne érigée en système ou, pour mieux dire, simplifiée dans le « pirandellisme », empêche toute approche originale et renouvelée de son œuvre. Ce n'est pas un hasard si, en Italie, le premier théâtre des metteurs en scène (*teatro di regia*) n'avance pas d'interprétations stimulantes de son œuvre.

Un important colloque international de 1961, dont les actes sont publiés en 1967<sup>12</sup>, impose enfin une nouvelle perspective de lecture. Parmi les intervenants, Mario Baratto s'arrête notamment sur le théâtre de Pirandello, sur ses personnages qui révèlent l'absurde d'une société et d'une réalité grotesques. Le renouvellement des études est alors lancé. Finies les formules sur la philosophie pirandellienne : à partir des années 1970, d'importantes études replacent l'œuvre de Pirandello dans un contexte européen en soulignant son caractère novateur sur un plan plus précisément littéraire. L'étude de Renato Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*<sup>13</sup>, est fondamentale et a le mérite de s'intéresser justement à la voie « italienne » du grand roman européen du *Novecento*. Dans les années 1970, la méthode de la psychanalyse se diffuse dans les études littéraires et investit également la critique. Ce tournant psychanalytique intéresse tout particulièrement la critique pirandellienne, notamment en France. Le volume *Clefs pour l'imaginaire* d'Octave Mannoni<sup>14</sup> est publié en 1969, alors que, dans une célèbre étude de 1971, Jean-Michel Gardair<sup>15</sup> insiste sur la thématique

12 *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani* (Venise, 2-5 octobre 1961), Florence, Le Monnier, 1967.

13 R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, Milan, Mursia, 1972. Voir également *Il romanzo di Pirandello e Svevo* (colloque de Vérone, 1983), introduction d'E. Lauretta, Florence, Vallecchi, 1984.

14 O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969.

15 J.M. Gardair, *Pirandello. Fantômes et logique du double*, Paris, Larousse, 1971. Voir également la version italienne : *Pirandello e il suo doppio*, Rome, Abete, 1977.

du double ou du dédoublement, omniprésente dans les œuvres de Pirandello, et sur la personnalité schizophrène de l'écrivain. En 1978 paraît un volume de *Lectures pirandelliennes* du centre de recherches de l'Université Paris VIII-Vincennes<sup>16</sup> rassemblant des études « qui tranchent profondément par rapport aux interprétations traditionnelles de Pirandello » et entendent aboutir « à une vision globale de l'œuvre et de sa genèse<sup>17</sup> ». Leur méthodologie critique fait explicitement référence à la psychanalyse. Ainsi, les études d'André Bouissy résument le théâtre de Luigi Pirandello comme les « échos d'une interminable querelle » qui « oppose l'auteur à l'image du père, mais aussi de la mère<sup>18</sup> ». Dans cette perspective, le théâtre dans le théâtre ne serait qu'une « ruse du refoulé pour se frayer un chemin vers la conscience<sup>19</sup> », un moyen d'instaurer une distance face au tabou. Le poids de cette phase critique est tel que la mise en scène en sera influencée, tout particulièrement en France, et ce, à un point tel que, en 2012, Stéphane Braunschweig peut encore faire rire le public au théâtre par une allusion ironique à ces interprétations qu'il glisse dans son adaptation des *Six personnages*<sup>20</sup>.

Une nouvelle piste de recherche s'ouvre sur les rapports de Pirandello avec le cinéma, grâce au critique Giacomo Debenedetti<sup>21</sup> qui s'intéresse à ses romans et notamment aux *Quaderni di Serafino*

16 A. Bouissy, D. Budor, D. Ferraris, H. Hatem, et alii, *Lectures pirandelliennes*, Abbeville, F. Paillart, 1978.

17 M. Fusco, « Avant-propos », *ibid.*

18 A. Bouissy, « Réflexions sur l'histoire et la préhistoire du personnage *alter ego* », dans *ibid.*, p. 102.

19 *Ibid.*, p. 135.

20 Dans le deuxième interlude, qui est ajouté par le metteur en scène dans son adaptation, l'acteur jouant le Fils demande à l'acteur jouant l'Auteur (Pirandello) s'il a un problème avec son propre père (« Un compte à régler avec ton propre père ? »), et celui-ci s'exclame : « Écoute, on n'est pas là pour faire de la psychanalyse ! » (L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012, p. 92).

21 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milan, Garzanti, 1971.

*Gubbio operatore*, dont le protagoniste est un opérateur de cinéma. C'est à Debenedetti que nous devons les deux définitions des *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* en tant que roman à faire, *romanzo da fare*, et parabole de la fin du Naturalisme, *parabola della fine del Naturalismo*. Surtout, c'est ce critique qui s'arrête le premier sur une comparaison entre Pirandello et Walter Benjamin, qu'il résume dans l'opposition entre l'homme de lettres détracteur du cinéma, car il anéantirait le flux de la vie en la figeant, et le partisan du cinéma qui fait l'éloge de ce nouvel instrument technique. En 1970 paraît d'ailleurs une étude pionnière sur Pirandello et le cinéma, conduite à partir non pas d'une perspective théorique (les idées de Pirandello sur le cinéma), mais plutôt à partir des productions de Pirandello pour le cinéma : Lucio Lugnani analyse *Giuoca Pietro !*, le scénario pour le film *Acciaio*, un texte que Pirandello signe, même si la paternité revient sans doute uniquement à son fils, Stefano Landi<sup>22</sup>.

Dans les années 1980, Giovanni Macchia publie *Pirandello o la stanza della tortura* (1981)<sup>23</sup>, une étude qui devient immédiatement une référence obligée et dont la lecture est, aujourd'hui encore, essentielle. Elle se fonde sur l'image de la « chambre » en tant que lieu d'enfermement, à la fois physique et mental, des personnages pirandelliens. La suggestion de cette métaphore a inspiré le travail scénique, voire scénographique, de quelques mises en scène récentes, par exemple *In cerca d'autore : Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello* de Luca Ronconi (2012).

C'est à partir des mêmes années que la critique s'intéresse également à la culture de Pirandello et à ses lectures, retrouvant les essais et les ouvrages qui l'ont influencé à la fois dans sa poétique et dans sa

22 L. Lugnani, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Florence, La Nuova Italia, 1970.

23 G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milan, Mondadori, 1981.

perception du monde. On approfondit alors ses liens avec la culture populaire sicilienne, mais aussi avec la culture positiviste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'arrêtant sur des ouvrages de référence dans la formation de Pirandello et dont les échos sont évidents dans sa pensée et dans sa production : *l'Essai sur le génie dans l'art* de Gabriel Séailles (1883) et les *Altérations de la personnalité* d'Alfred Binet (1892). Pirandello a bien connu également les théories autour de la dégénération de Max Nordau, dont les essais *Le mal du siècle* et *La dégénérescence* sont diffusés en Italie, en traduction, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Sur un plan plus proprement théâtral, en 1987, le catalogue d'une importante exposition concernant l'activité du *Teatro d'Arte*, que Pirandello a dirigé de 1925 à 1928, déplace l'attention sur son activité en tant que directeur de troupe, et donc en tant qu'homme de théâtre « complet » : écrivain, dramaturge, *impresario*, directeur d'acteurs et responsable des répétitions, metteur en scène ou du moins *protoregista* (avant la lettre<sup>24</sup>). Il s'agit du volume *Pirandello capocomico*, dirigé par Alessandro d'Amico et Alessandro Tinterri<sup>25</sup>.

La critique pirandellienne des années 1980-1990 parcourt également la voie de la philologie textuelle : les éditions critiques de toutes les œuvres paraissent progressivement dans la collection « I Meridiani » de Mondadori<sup>26</sup>. Cette édition reste aujourd'hui

24 Les termes de *regia* et *regista* sont des néologismes qui ont leur naissance officielle dans l'article « Varo di due vocaboli » du linguiste Bruno Migliorini, publié dans la revue *Scenario*, n.1, février 1932 (on peut lire cet article dans B. Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Sansoni, Firenze, 1941, p. 206-211).

25 A. d'Amico, A. Tinterri (éds.), *Pirandello capocomico : la Compagnia del Teatro d'arte di Roma : 1925-1928*, Palerme, Sellerio, 1987.

26 Les quatre volumes des *Maschere nude* A. d'Amico (éd.) paraissent entre 1986 et 2007 ; les deux volumes de *Tutti i romanzi* (éd. G. Macchia avec la collaboration de M. Costanzo) en 1973 ; les trois volumes des *Novelle per un anno* M. Costanzo (éd.) entre 1985 et 1990. Voir notre note bibliographique.



encore celle de référence<sup>27</sup>. En effet, elle a le mérite d'avoir établi une chronologie rigoureuse des textes, de présenter l'apparat des variantes et d'accompagner chaque texte d'une notice exhaustive permettant de reconstruire, pour les textes de théâtre, leur parcours allant de la création aux mises en scène les plus récentes, en Italie et à l'étranger. La grande quantité d'annotations philologiques et d'observations, soulignant notamment les nombreuses reprises et les autocitations d'un texte à l'autre et d'un genre à l'autre (la narration, le théâtre), permet de donner de solides bases pour toute étude critique s'intéressant à des questions d'intertextualité ou de sources. Nous signalons que la maison d'édition Mondadori a par ailleurs annoncé, en 2018, l'entreprise d'une *Edizione Nazionale di tutte le Opere di Luigi Pirandello*, soutenue par le MIBAC (le *Ministero per i beni e le attività culturali*).

Une exigence d'exhaustivité et une volonté de fournir des outils essentiels à la critique ont également animé des travaux visant à établir une bibliographie complète, dont les différents volumes paraissent en 1967<sup>28</sup>, en 1986<sup>29</sup>, en 1996<sup>30</sup> et en 2000<sup>31</sup>. À ces titres il faut ajouter la revue bibliographique concernant les articles parus dans la presse, *Pirandello nel linguaggio della scena : materiali bibliografici dai quotidiani italiani (1962-1990)* (1993)<sup>32</sup>. On doit à Corrado Donati la bibliographie

27 Pour les éditions postérieures, voir notre note bibliographique à la fin de ce volume.

28 A. Barbina (éd.), *Bibliografia della critica pirandelliana (1889-1961)*, Florence, Le Monnier, 1967.

29 C. Donati, *Bibliografia della critica pirandelliana (1962-1981)*, Florence, La Ginestra, 1986.

30 L. Tardino (éd.), *Bibliografia pirandelliana : atti di convegni e articoli di riviste sull'opera e la figura di Luigi Pirandello (1937-1995)*, Agrigento, Biblioteca-Museo Luigi Pirandello, 1996.

31 C.A. Iacono (éd.), *Bibliografia pirandelliana (1936-1996) : 60 anni di studi critici in atti di convegni, cataloghi di mostre e raccolte di saggi dedicati al drammaturgo agrigentino*, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, 2000.

32 C. Donati, A.T. Ossani, *Pirandello nel linguaggio della scena : materiali bibliografici dai quotidiani italiani (1962-1990)*, Ravenna, Longo, 1993.

commentée *Luigi Pirandello nella storia della critica* (1998)<sup>33</sup>. Un travail universitaire de synthèse, innovant tant par la perspective de lecture que par le support multimédia utilisé, permettant en plus d'une lecture horizontale une consultation par liens d'approfondissement, paraît en 1997 sous la direction de Francesca Gramigni, Marzia Pieri e Luca Toschi : *Effetti di un sogno interrotto e un film da fare*<sup>34</sup>.

Une synthèse raisonnée et argumentée de la critique des dernières années est proposée dans le volume de Giampiero Biagioli, *Pirandello e la critica* (2013)<sup>35</sup>. Ce volume, se donnant comme objectif de tracer une piste de lecture de la pensée et de l'esthétique de Pirandello au travers des interprétations critiques<sup>36</sup>, permet au lecteur de parcourir les différentes approches méthodologiques que la critique pirandellienne a tour à tour privilégiées. Ainsi, après des chapitres consacrés à la polémique avec Benedetto Croce, à la première critique, à la critique catholique et à celle marxiste (qui domine les études de l'après-guerre jusqu'aux années 1960), le volume aborde la méthode « historiciste », psychanalytique et celle qui privilégie les liens entre œuvres et biographie de l'écrivain.

Parmi les nombreuses études parues tout au long des dernières décennies, il faut rappeler les volumes des actes des colloques qui sont organisés annuellement par le *Centro nazionale studi pirandelliani* d'Agrigento. Les sujets abordés et sur lesquels se concentrent les études publiées sont divers, en voici quelques exemples : *Trilogia del teatro nel teatro : Pirandello e il linguaggio della scena* (2002), *Il cinema e Pirandello : romanzo teatro film* (2003), *I giganti della montagna : progetto per un film*

33 C. Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, Fossombrone, Metauro, 1998.

34 F. Gramigni, M. Pieri, L. Toschi, *Effetti di un sogno interrotto e un film da fare*, libro e CD rom, Venice, Marsilio, 1997.

35 G. Biagioli, *Pirandello e la critica*, Aprilia, Novalogos, 2013.

36 *Ibid.*, p. 133.

(2004), *Il fu Mattia Pascal : romanzo teatro film* (2005), *I vecchi e i giovani : storia, romanzo, film* (2008), *Novella e dramma* (2014), *Pirandello e il teatro : Questa sera si recita a soggetto* (2015), *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916-2016)* (2016) et le dernier volume publié, *Pirandello, vita e arte nelle lettere* (2018)<sup>37</sup>. Le volume de cette même série paru en 2017 et dirigé par Stefano Milioto<sup>38</sup> présente un intérêt tout particulier, car il reprend significativement le titre du volume de 1992 de Franca Angelini (*Il punto su Pirandello*) pour proposer, vingt-cinq ans plus tard, le nouvel état de l'art. Ainsi, il est important de remarquer que la structure de ce volume montre toute la difficulté de trouver de l'ordre et de dégager une perspective unitaire dans le *mare magnum* des contributions critiques les plus récentes. En fait, le volume juxtapose les études les plus avancées de célèbres spécialistes, chacune de celles-ci étant consacrée à une question différente : Graziella Corsinovi revient sur la philosophie de Pirandello et sur son relativisme, Paola Daniela Giovanelli étudie l'irrationalité et la folie, et s'arrête sur les notes que l'écrivain a laissées concernant ses volontés ultimes ; Paolo Puppa analyse la poétique de l'humorisme telle qu'elle est réalisée dans les nouvelles et, surtout, les pièces de théâtre de Pirandello ; Roberto Tessari étudie les essais théoriques, en soulignant non seulement leur importance dans l'ensemble de la production de Pirandello, mais aussi leurs liens avec ses ouvrages littéraires ; Domenica Elisa Cicala s'arrête sur le « sentiment du contraire » et les définitions de l'humorisme ; Fausto De Michele étudie la définition pirandellienne dans le cadre du roman humoristique européen. Les quatre études qui suivent sont consacrées respectivement à la question de la langue (Gaetano De Bernardis), à la poésie (Salvatore Ferlita), nouvelles (Pasquale Guaragnella) et au roman (Rino Caputo).

37 Pour les références bibliographiques complètes de ces volumes, voir notre note bibliographique en fin d'ouvrage.

38 S. Milioto (éd.), *Il punto su Pirandello, Atti del 54° Convegno internazionale di studi pirandelliani*, Caltanissetta, Edizioni lussografica-Agrigente, Centro nazionale studi pirandelliani, 2017.

Deux volumes consacrés aux rapports que Pirandello a entretenus avec le fascisme sont publiés en 2017, l'un de Pietro Milone<sup>39</sup>, l'autre d'Alberto Raffaelli<sup>40</sup>. En effet, Pirandello se rapproche du fascisme en 1924, dans la période de crise suivant l'attentat Matteotti. Mussolini et l'état fasciste vont être ses interlocuteurs pour essayer de réaliser son vaste projet de fondation d'un théâtre national. Pirandello est élu à l'*Accademia d'Italia*, même si sa correspondance montre bien son désintérêt croissant pour toutes ses réunions et initiatives. Pirandello eut vis-à-vis du fascisme une attitude marquée par des contradictions ; d'une part il y a la prise de position forte et polémique dans le contexte politique de l'assassinat de Matteotti, alors même que des intellectuels prennent leur distance du fascisme, mais d'autre part on comprend bien que le relativisme de sa « philosophie » et sa vision du monde ne s'accordent pas avec la propagande du régime, ce qui ne peut que le rendre suspect à celui-ci.

### Pirandello en France

Notre volume, né d'un contexte franco-italien et se destinant à la fois à un public français et à un public italien, fait souvent référence à la réception de Pirandello en France. D'où la nécessité, dans cette introduction, de faire allusion, de manière abrégée, aux questions clés qui, ayant façonné la présence de Pirandello dans l'édition et sur les scènes françaises, orientent, aujourd'hui encore, les attentes des publics.

La première pièce de l'auteur sicilien montée en France fut *La volupté de l'honneur*, que Camille Mallarmé traduisit pour Charles

39 P. Milone, *Pirandello accademico d'Italia e il « volontario esilio » : fascismo, vinti, giganti*, Fano, Metauro, 2017.

40 A. Raffaelli, *La comparseria : Luigi Pirandello accademico d'Italia*, Florence, Franco Cesati, 2018.

Dullin en 1922. Benjamin Crémieux traduisait pratiquement en même temps les *Six personnages en quête d'auteur* pour Georges Pitoëff, qui mit en scène la pièce en 1923. Ce fut un grand succès, et le début de la renommée européenne de Pirandello et de son théâtre. En effet, c'est grâce au travail de metteurs en scène comme Georges Pitoëff et Max Reinhardt que l'œuvre de Pirandello devient l'emblème pour le public européen d'un théâtre moderne, anti-classique et anti-traditionnel. La manière d'aborder la pièce montre, chez Pitoëff et chez Reinhardt, la grande liberté de création qu'ont les metteurs en scène européens, face à laquelle l'écrivain Pirandello se trouve pour la première fois. Les deux éléments de la mise en scène de Pitoëff qui sont passés à la postérité sont le recours à un monte-charge pour faire apparaître les six personnages au début et les faire disparaître à la fin, et la lumière verte qui les enveloppait et en faisait des êtres nocturnes, blafards et « comme mal sortis d'un rêve<sup>41</sup> ». Pirandello assista à la générale et, dans sa correspondance, exprima des avis peu élogieux sur certains détails, tels que le jeu de Ludmilla Pitoëff (la Belle-fille) et l'emploi du monte-charge, point sur lequel il reviendra ensuite face au succès du spectacle. C'est cette mise en scène de Pitoëff qui fonde en France une tradition nationale des mises en scène de Pirandello. Ainsi, en 1953, lorsque Giorgio Strehler présente à Paris, au Théâtre de Marigny, sa mise en scène de *Sei personaggi*, les comptes rendus parus dans les journaux comparent encore les deux mises en scène, montrant par ailleurs une préférence pour les choix artistiques de Pitoëff. D'ailleurs, dans les années suivantes et même à une époque récente, deux metteurs en scène français, Antoine Bourseiller et Emmanuel Demarcy-Mota, ont « cité » de manière directe dans leurs mises en scène des *Six personnages en quête d'auteur*, respectivement de 1978 et 2001, le monte-charge de Pitoëff.

41 A. Artaud, « Six personnages en quête d'auteur à la Comédie des champs Elysées », *La Criée*, n°24, mai 1923, in A. Artaud, Œuvres complètes, II, Paris, Gallimard, 1980, p. 142-143.

En France, le passeur du théâtre de Pirandello fut essentiellement Benjamin Crémieux. Ses traductions-adaptations, souvent rééditées, furent en effet utilisées au théâtre jusqu'aux années 1970. Ce ne fut qu'à partir des années 1960 que les spécialistes, les universitaires et les metteurs en scène commencèrent à critiquer les traductions de Crémieux, les jugeant trop libres. En 1967 paraissent en français les pièces dont Marta Abba détient les droits (Paris, Denoël), sous l'impulsion de cette comédienne qui insiste justement pour avoir des traductions plus fidèles aux textes. À la même période, Michel Arnaud travaille sur de nouvelles traductions de Pirandello pour Gallimard et à partir de 1977, paraît une édition scientifique du Théâtre complet de Pirandello sous la direction de Paul Renucci et André Bouissy (Gallimard<sup>42</sup>) à laquelle participent plusieurs traducteurs universitaires. Il faut cependant constater que, à partir des années 1980, les versions publiées dans cette édition scientifique assurée par des universitaires sont généralement abandonnées par les metteurs en scène, qui préfèrent avoir recours presque systématiquement à une nouvelle traduction ; celle-ci apparaît alors intimement liée à un spectacle donné et à une lecture critique bien spécifique. Dans cette phase, ce sont la scène et l'interprétation des metteurs en scène qui guident et influencent les différentes traductions.

François Orsini, étudiant la réception de Pirandello en France<sup>43</sup>, en a distingué ses différentes phases: de 1922-1925 : la découverte et le triomphe ; 1925-1930 : le succès, mais également quelques critiques ; 1930-1945 : les représentations des pièces de Pirandello se font moins nombreuses, mais il entre au répertoire de la Comédie Française en 1937, l'année qui suit sa disparition, avec *Chacun sa vérité*, dans la mise

42 TC : L. Pirandello, *Théâtre complet, Masques nus*, Paris, Gallimard, 2 tomes, I (P. Renucci éd.), 1977 ; II (A. Bouissy, P. Renucci éd.), 1985 (Bibliothèque de la Pléiade).

43 F. Orsini, *Pirandello e la Francia : uno stupendo esempio d'interscambio culturale*, Vérone, Bonaccorso, 2009, p. 12-34.

en scène de Charles Dullin, qui avait créé cette pièce au théâtre de l'Atelier en 1924, et dans la traduction de Benjamin Crémieux ; 1945-1960 : Pirandello redevient un auteur à succès, car d'avant-garde. Jean Vilar met en scène *Henri IV* en 1957 ; 1960-1970 : les textes de Pirandello sont soumis à une lecture psychanalytique qui influence la scène ; 1970-1980 : la scène s'intéresse tout particulièrement aux pièces dont l'action se déroule en Sicile ; 1980-2007 : les mises en scène proposent des lectures inédites des pièces les plus connues de Pirandello. Des ouvrages fondamentaux pour situer la diffusion et l'influence du théâtre de Pirandello en France sont le volume de Renée Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France : 1855-1940* (1959)<sup>44</sup> et, plus particulièrement pour la mise en scène, celui de Rosalba Gasparro, *Le ombre e il sipario : saggi sull'immaginario scenico novecentesco in area francese* (1972)<sup>45</sup>. À la réception de Pirandello dans les années 1920-1930 est consacré un volume d'Anna Frabetti (*Le magicien italien*) paru en 2010<sup>46</sup>, alors que la thèse de doctorat d'Ève Duca, soutenue en 2013, s'intéresse aux mises en scène françaises du théâtre de Pirandello du renouveau des années 1970 à nos jours<sup>47</sup>.

### La scène : suggestions d'interprétation

Notre volume accorde une place de choix aux mises en scène des pièces de Pirandello, car la scène montre souvent, dans toute son évidence, une piste critique inédite, à explorer et à approfondir. Nous avons déjà fait allusion à l'heureuse rencontre de la « pièce à faire »,

44 R. Lelièvre : *Le théâtre dramatique italien en France : 1855-1940*, Paris, A. Colin, 1959.

45 R. Gasparro, *Le ombre e il sipario : saggi sull'immaginario scenico novecentesco in area francese*, Pescara, Tracce, 1972.

46 A. Frabetti, *Le magicien italien : Luigi Pirandello et le théâtre français dans les années vingt et trente*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.

47 E. Duca, *Luigi Pirandello et Italo Svevo : deux novateurs de la scène française*, Thèse de doctorat, dirigée par P. Ranzini, Université d'Avignon et Université degli Studi de Milan, 2013.

*Six personnages en quête d'auteur*, avec le théâtre de grands metteurs en scène européens qui est à l'origine du succès et de la diffusion de l'œuvre de Pirandello. La multiplicité des possibilités de lecture est inhérente à l'esthétique même de Pirandello et à sa modernité. Au cœur de l'esthétique pirandellienne, nous retrouvons des questions comme la dissolution du personnage, l'impossibilité de la reconstitution sur scène d'un drame, le refus de concevoir la scène en tant que miroir et reproduction de la réalité, l'incapacité du théâtre à restituer la création de l'auteur-dramaturge. Ainsi, dans son volume *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached<sup>48</sup> consacre des pages au théâtre de Pirandello, tout comme la référence aux *Six personnages* revient dans l'essai de Peter Szondi *Théorie du théâtre moderne*<sup>49</sup>.

Pirandello est l'auteur d'essais théoriques sur le théâtre, écrits à différents moments, sur une chronologie ample, et qui affichent parfois quelques contradictions. L'essai *Azione parlata* de 1899 est consacré au dialogue dramatique<sup>50</sup>. En 1908 paraît, d'abord en revue et ensuite dans le volume *Arte e scienza*, l'étude *Illustratori, attori e traduttori* qui expose des arguments implacables quant à la distance qui sépare nécessairement le texte d'un auteur et sa réalisation sur la scène, car cette dernière ne serait qu'une illustration infidèle du premier :

« [...] dell'impossibilità, o quasi, d'una fedele interpretazione può dire chi ha scritto e scrive per il teatro. Perché nell'arte drammatica, che cos'è la scena se non una grande vignetta viva, in azione? che cosa sono i comici se non illustratori anche loro? Ma

48 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1996.

49 P. Szondi, *Die Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1956 (*Théorie du drame moderne : 1880-1950*, traduit de l'allemand par P. Pavis ; avec la collab. de J. et M. Bollack, Lausanne-Paris, L'Âge d'homme, 1983).

50 L. Pirandello, *L'azione parlata*, SI, p. 447-451.

*illustratori necessari, qui, purtroppo. [...] Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile : l'attore. [...] Ma l'incarnazione piena e perfetta è ostacolata spesso da agioni di fatto irrimediabili : dalla figura stessa dell'attore, per esempio. [...] Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo su la scena come l'autore l'ha voluto<sup>51</sup>. »*

L'essai pirandellien le plus célèbre, *L'umorismo* (1908)<sup>52</sup>, présente de manière claire la poétique originale de l'écrivain, une poétique fondée sur le « *sentiment du contraire* », qu'il oppose à la simple « *constatation du contraire* » sur laquelle se fonde le comique et qui traduit une vision complexe et contradictoire de la réalité, car elle fait la distinction entre le niveau apparent et ce que cette surface voudrait cacher. Pirandello revient en 1918 sur les rapports conflictuels que le théâtre entretient avec la littérature, dans un article paru dans le *Messaggero della domenica* dont le titre est précisément « *Teatro e letteratura* » (Théâtre et littérature)<sup>53</sup>.

51 L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, SI, p. 635-658 (641-644) (« De cette impossibilité, ou presque, d'une fidèle interprétation, en un sens différent et dans un autre domaine, celui qui écrit pour le théâtre peut également parler. Car en ce qui touche l'art dramatique, la scène est-elle vraiment autre chose qu'une grande image vivante en action ? Et que sont les comédiens, sinon des illustrateurs ? Mais dont, hélas ! on ne peut se passer. [...] Toujours, hélas ! entre l'auteur dramatique et sa créature, au sein de la matérialité de la représentation, s'introduit nécessairement un tiers élément qu'on ne peut tenir pour négligeable : l'acteur. [...] Mais [...] l'incarnation pleine et parfaite n'en serait pas moins empêchée pour des raisons irrémédiables : le visage de cet acteur par exemple. [...] Quel que soit l'effort de l'acteur pour pénétrer les intentions de l'écrivain, il ne réussira qu'avec peine à voir comme l'auteur l'a senti, à le rendre sur la scène comme il l'a voulu ». L. Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduction de G. Piroué, Paris, Denoël/Gonthier, 1968, p. 18-21.)

52 L. Pirandello, *L'umorismo*, SI, p. 775-948.

53 L. Pirandello, *Teatro e letteratura*, SI, p. 1067-1073.

Le fait que Pirandello, allant bien au-delà du métathéâtre, attribue à la scène une valeur herméneutique essentielle est bien montré, nous semble-t-il, par le travail de réécriture auquel l'écrivain a soumis, dès 1926, son texte le plus célèbre, *Six personnages en quête d'auteur*. Comme l'observe Roberto Tessari<sup>54</sup>, entre la forme figée de son œuvre et la possibilité de la présenter sous une nouvelle configuration, Pirandello semble préférer la seconde option. On se tromperait si l'on croyait que Pirandello a voulu « figer » la forme de cette pièce à partir de son édition définitive de 1925, issue de la mise en scène qu'il en a assurée au théâtre Odescalchi avec sa troupe du *Teatro dell'Arte*. Cette forme de 1925 est d'ailleurs le résultat d'une réécriture faite en réponse respectivement aux arguments du critique Adriano Tilgher et aux suggestions des mises en scène de Georges Pitoëff et Max Reinhardt, comme l'explique sur un plan théorique la préface que Pirandello rédige et publie en 1925<sup>55</sup>. Même après 1925, le texte des *Six personnages* continue d'évoluer, donnant naissance à des formes nouvelles. Pirandello est lui-même à l'origine de ces lectures renouvelées de sa pièce : ses scénarios pour le cinéma, dont le premier projet est de 1926, font notamment réapparaître la figure de l'Auteur, comme si l'écran pouvait matérialiser une présence qui, au théâtre, n'était destinée qu'à être suggérée. Pirandello, dépassant les idées réductrices qu'il avait exprimées sur la médiation de la scène dans son essai *Illustratori, attori e traduttori*, semble attribuer à la mise en scène une fonction d'explication du texte qui permet d'en révéler des sens cachés. Ainsi, en 1936, Pirandello suit et dirige les répétitions des *Six personnages*, mis en scène au Théâtre Argentina de Rome par la compagnie de

54 R. Tessari, « "Questa strana e ricca commedia". Variazioni registiche sui *Sei personaggi* dal 1921 ai giorni nostri », in E. Lauretta (éd.), *Trilogia del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, Agrigento, Centro nazionale studi pirandelliani, 2002, p. 38-39.

55 Cette préface fut d'abord publiée dans la revue *Comoedia* (1<sup>er</sup> janvier 1925) sous le titre de *Come e perché ho scritto i « Sei personaggi »* (Comment et pourquoi j'ai écrit « Six personnages en quête d'auteur » : voir la traduction française parue dans la *Revue de Paris*, 15 juillet 1925, p. 332-347).

Ruggero Ruggeri. Il semblerait que ce fut justement Pirandello qui suggéra à Ruggeri le détail de faire sortir les six personnages de la tête de l'auteur, en plaçant sur le fond de la scène une photographie géante de sa tête<sup>56</sup>.

Cette attitude d'homme de théâtre qui semble s'opposer aux idées du théoricien (par ailleurs parfois quelque peu contradictoires) montre la voie à suivre, car ce sont les lectures les plus audacieuses qui vont permettre les interprétations les plus stimulantes du théâtre de Pirandello. Les différents metteurs en scène se positionnent déjà à partir de l'édition qu'ils décident d'utiliser : celle de 1921 (comprenant notamment une scène très controversée *Mère-Fils*), ou bien celle de 1925. Certains metteurs en scène optent pour des costumes qui montrent que les six personnages d'une part et les acteurs d'autre part appartiennent à des époques différentes (par exemple la mise en scène d'Orazio Costa en 1948). Giorgio Strehler, dans sa mise en scène de 1953, grâce aux costumes des six personnages, fait allusion à l'époque de la création de la pièce de Pirandello. Une mise en scène remarquable et très remarquée est celle de Giorgio De Lullo (*Compagnia dei Giovani*) de 1963 qui entend rendre essentiel le texte de Pirandello, le libérer du « pirandellisme » en découvrant le sens profond des mots, qui sont alors prononcés sur une scène vide, avec les six personnages qui, par leurs costumes noirs, créent un contraste avec les murs blancs. Ces personnages n'appartiennent à aucune époque précisée, mais ils ne sont pas pour autant des abstractions : il s'agit d'hommes et de femmes « réels » (car « vrais ») ; et leur drame ne peut que provoquer en eux des émotions vives. En 1973, Memè Perlini présente au théâtre Beat '72 de Rome un spectacle, *Pirandello chi ?*, inspiré des *Six personnages*, où les séquences d'images montrent la liberté de création autour du

56 Selon le comédien Luigi Almirante, Pirandello avait déjà avancé cette proposition pour la reprise au théâtre de la pièce en 1933 (date à laquelle Pirandello avait déjà rédigé ses scénarios pour le cinéma tirés des *Six personnages*).

texte de Pirandello, ce qui suggère la possibilité de multiplier à l'infini son interprétation. En 2001, Edoardo Sanguineti applique au texte de Pirandello sa poétique du « travestissement » en créant *Seipersonaggi.com. Un travestimento pirandelliano*.

Certains metteurs en scène replacent l'action à l'époque contemporaine (par exemple Franco Zeffirelli en 1991), d'autres exploitent les nouvelles techniques de la scène pour des apparitions de plus en plus sophistiquées et fantaisistes des six personnages et de Madama Pace. Parfois un sens nouveau est donné par le choix de remplacer la pièce qui est répétée par les acteurs au début des *Six personnages en quête d'auteur*. Ainsi, à la place du *Jeu des rôles*, nous retrouvons *Les géants de la montagne* dans la mise en scène de Franco Zeffirelli en 1991, *La trilogie de la villégiature* de Goldoni dans la mise en scène de Mario Missiroli en 1993, les nouvelles de Pirandello dans celle de Nanni Garella en 1993, etc... Mais c'est la manière de faire apparaître les six personnages qui est le plus souvent porteuse de la lecture faite par le metteur en scène : ainsi, dans la mise en scène de Carlo Cecchi de 2003, les six personnages, en tant que créations destinées à un livre, sont des personnages « en papier ». Ils sont alors littéralement jetés sur scène au moyen d'une sorte de tourniquet, enveloppés de papier comme s'il s'agissait de colis. Dans la mise en scène de Luca De Fusco de 2017, les six personnages sortent en revanche d'un écran de cinéma. Les interprétations scéniques françaises ne sont pas moins suggestives : nous avons déjà évoqué le jeu des citations que la mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota (2001) met en place et nous aurons l'occasion de nous arrêter sur le profond travail de réécriture entrepris par Stéphane Braunschweig pour sa mise en scène de 2012.

### Pirandello aujourd'hui : études et créations

La genèse de notre volume définit sa valeur critique. Comme nous l'avons déclaré, au moment même de la programmation des

manifestations que nous avons organisées, à Milan et à Avignon, pour la célébration des 150 ans de la naissance de l'écrivain, notre finalité est de rapprocher l'université et la scène. Notre volume se compose de deux parties : *Études* et *Créations*. Nous avons en effet souhaité juxtaposer le regard analytique de la critique universitaire à des productions artistiques contemporaines qui s'inspirent de Pirandello.

Pour la première partie (Études), nous avons conservé la langue originale (français ou italien) de tous les articles. Les études de cette partie concernent le théâtre de Pirandello, mais aussi ses romans et tout particulièrement son roman « cinématographique ». Paolo Puppa (*Trilogie du moi : naissance, développement, crise de la narrative pirandellienne*) s'arrête sur la thématique de la création artistique telle qu'elle apparaît dans les romans : *Il fu Mattia Pascal* (*Feu Mathias Pascal*), *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (*On tourne- Les Cahiers de Séraphin Gubbio, opérateur*) et *Uno, nessuno e centomila* (*Un, personne et cent mille*). À partir des traces présentes dans la correspondance et les écrits du jeune Pirandello, Florinda Nardi mène une enquête sur les lectures et les références littéraires qui constituent l'*humus* culturel du célèbre essai de 1908 de l'*Umorismo*, s'interrogeant notamment sur les suggestions qu'un anti-héros tel que Don Quichote de Cervantes dut avoir dans la définition du sentiment du contraire. Étudiant le roman *On tourne... à l'épreuve de Walter Benjamin*, Paolo Giovannetti aborde la question complexe des rapports de Pirandello avec le cinéma. En effet, Pirandello s'exprima à plusieurs occasions sur l'art et la production audiovisuelle et fournit à maintes reprises des collaborations pour des projets cinématographiques, sans compter le nombre de ses œuvres (nouvelles, romans ou pièces de théâtre) qui furent adaptées. Les propos de Pirandello sont à lire dans le contexte des débuts de l'industrie cinématographique italienne. Dans *On tourne...*, le cinéma devient l'occasion d'une réflexion sur les machines et l'aliénation de l'homme. Il ne faut pas pour autant en conclure que Pirandello eut une attitude de refus envers le septième art, dont il suivait avec attention

le développement. S'il exprime un avis négatif sur une production qui, s'inspirant du théâtre, demeure trop proche de celui-ci, il montre un vrai intérêt pour le cinéma muet en tant que « art de la vision ». Plus tard, Pirandello reviendra également sur son avis négatif concernant le cinéma « parlant ». L'approche de Paolo Giovannetti est originale : spécialisé en littérature et art cinématographique, il analyse les idées de Pirandello sur le cinéma telles qu'elles sont exprimées dans le roman *On tourne...* (1916) en parallèle avec les idées contenues dans *L'œuvre d'art* à l'époque de sa reproductibilité technique de Walter Benjamin (1936<sup>57</sup>). La finalité de son étude est de montrer ce que Benjamin a effectivement repris du roman de Pirandello et donc d'expliquer pourquoi, à chaque fois que la critique essaie d'expliquer certaines idées présentes dans ce roman de Pirandello, c'est la pensée de Benjamin qui est donnée comme référence obligée. Paola Ranzini (*Du métathéâtre à Pirandello personnage*) étudie la question de l'Auteur et de la création artistique à partir des *Six personnages*, des nouvelles qui en sont à l'origine et de leurs différentes réécritures pour aborder l'analyse de mises en scène ayant contribué à une nouvelle lecture des *Six personnages*, de spectacles qui s'inspirent de Pirandello et de textes dramaturgiques d'auteurs contemporains italiens qui ont fait de Pirandello leur personnage principal. Valentina Garavaglia (*La transmission du théâtre d'une génération d'artistes à l'autre : Pirandello selon Federico Tiezzi et le dernier Ronconi*) présente une analyse critique de deux mises en scène récentes de deux pièces métathéâtrales de Pirandello : *In cerca d'autore, studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello* de Luca Ronconi (2012) et *Questa sera si recita a soggetto* de Federico Tiezzi (2016). Lenka Bokova et Lavinia De Rosa proposent un parcours à travers les différentes mises en scène des pièces de Pirandello au Festival d'Avignon (*Pirandello à Avignon : un patrimoine en vitrine à la Maison Jean Vilar*). Leur présentation s'appuie sur l'exposition

57 W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, in *Œuvres*, W. Benjamin, Paris, Folio-Gallimard, 2000, vol. III.

documentaire qu'elles ont réalisée à la Bibliothèque nationale de France à la Maison Jean Vilar. Lavinia De Rosa s'est notamment intéressée aux documents d'archives concernant la mise en scène vilarienne d'*Henri IV*, en 1957. Elle propose ici une étude (*Jean Vilar : Henri IV*) qui s'interroge sur la signification profonde que cette pièce de Pirandello, ayant pour protagoniste un anti-héros, a eue pour Vilar. Ève Duca (*Les Géants de la montagne de Georges Lavaudant à Stéphane Braunschweig*) analyse les toutes récentes mises en scène françaises des *Géants de la montagne*, allant de 1981 à 2015. À travers la pièce de Pirandello, ces quatre mises en scène (respectivement de Georges Lavaudant, 1981 ; Bernard Sobel, 1994 ; Laurent Laffargue, 2007 et Stéphane Braunschweig, 2015) interrogent la place du théâtre dans la société et son pouvoir pour agir sur les hommes. Nathalie Macé (*Pirandello et Anouilh, ou la mise en spectacle d'une quête esthétique*) propose un parallèle entre le métathéâtre de Pirandello et celui d'Anouilh, en analysant de manière comparative les *Six personnages en quête d'auteur* et *La Grotte*. L'étude d'Elina Daraklitsa présente un état des lieux sur la réception des œuvres de Pirandello sur les scènes grecques, de 1914 à nos jours.

La seconde partie de notre volume, consacrée aux *Créations*, présente des textes d'auteurs contemporains italiens. Il s'agit de textes inspirés de Pirandello où il apparaît en tant que personnage, dans un rôle qui renvoie essentiellement à son statut d'Auteur, d'écrivain ayant renoncé à vivre pour la réalisation de son œuvre et obsédé, voire assiégé, par les créations de son imagination. Deux de ces textes ont fait l'objet de lectures-spectacles, dirigées par Serge Barbuscia, dans le cadre des manifestations culturelles que nous avons organisées à Avignon en décembre 2017 : *Non domandarmi di me, Marta mia/ Ma chère Marta, ne me demande pas de mes nouvelles* de Katia Ippaso et *Un sogno a Stoccolma/Un rêve à Stockholm* d'Alberto Bassetti. Nous publions des extraits de ces textes en langue originale et dans une version française, réalisée dans le cadre d'un atelier avec les étudiants du Master International Lettres et Langues Université d'Avignon/

Université de Milan (2017-2018 et 2018-2019). La traduction de la pièce de Bassetti a été ensuite retravaillée et complétée par Federica Nozza et François Gent. Ces deux textes sont précédés d'une introduction de Serge Barbuscia, qui nous livre quelques notes de metteur en scène (*Pirandello : un auteur toujours vivant sur les scènes contemporaines*). Nous publions également une présentation qu'Alberto Bassetti a rédigée de son travail (*Pirandello : un'immersione nel profondo*). Le troisième texte que nous proposons est un extrait des *Lettere impossibili* de Paolo Puppa. Une Note (Paola Ranzini) précise les choix et la méthode de ce travail de traduction.

Paola Ranzini



## Repères biographiques. Chronologie des œuvres

Pour donner au lecteur des repères biographiques concernant Luigi Pirandello, nous rapportons ici la notice autobiographique que Pirandello a rédigée, en forme de lettre adressée à son traducteur français Benjamin Crémieux, pour le volume *Vieille Sicile* (Paris, Kra, 1928, p. 3-5), suivie d'une chronologie, centrée essentiellement sur les créations littéraires et théâtrales, avec des renvois à leurs traductions et adaptations françaises contemporaines. Pour plus de clarté, les titres sont donnés en langue originale. Nous avons recours aux titres en français lorsqu'il s'agit de créations françaises au théâtre ou de traductions éditées en France. Dans notre *Chronologie des œuvres*, on retrouvera également les références aux éditions *principes* des romans, ainsi qu'à leurs nouvelles éditions remaniées, et l'indication de la publication en volumes des recueils des nouvelles. En revanche, il nous a été impossible de rapporter les références de toutes les éditions et les rééditions des œuvres, ainsi que des parutions des nouvelles dans les différents périodiques. Pour une chronologie plus complète, nous renvoyons aux volumes de l'édition critique des œuvres de Pirandello dans la collection « I Meridiani » de Mondadori (voir notre *Note bibliographique* à la fin de ce volume).

### Carnet de l'auteur/biographie

Vous désirez quelques notes biographiques sur moi et je me trouve extrêmement embarrassé pour vous les fournir et cela, mon cher ami, pour la simple raison que j'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien dire, mais exactement rien sur ma vie, si ce n'est peut-être que je ne la vis pas, mais que je l'écris. De sorte que si vous voulez savoir quelque chose de moi, je pourrais vous répondre : « Attendez un peu, mon cher Crémieux, que je pose la question à mes personnages. Peut-être seront-ils en mesure de me donner à moi-même quelques informations à mon

sujet. Mais il n'y a pas grand-chose à attendre d'eux ; ce sont presque tous des gens insociables qui n'ont eu que peu ou point à se louer de la vie. »

Je suis né – cela je le sais - en Sicile, à Agrigente, le 28 juin 1867. J'ai quitté très tôt la Sicile, à dix-huit ans, pour venir à Rome. Mais un an après, je suis parti pour l'Allemagne où je suis resté deux ans et demi. J'ai pris mon doctorat de lettres et philosophie à l'Université de Bonn avec une thèse de dialectologie romane écrite en allemand. De Bonn je suis revenu à Rome, mais je n'en ai pas rapporté Heine, comme on se plaît à le dire, j'en ai rapporté Goethe dont j'ai traduit les Élégies romaines.

Mais de tout cela il ne m'est rien resté. Je crois vraiment, dans la petite mesure où je puis valoir quelque chose, ne rien devoir à personne ; j'ai tout fait modestement tout seul. Et je n'ai pas eu de patron littéraire et j'ai beaucoup lutté – plus de six ans – pour me faire éditer, avec mes tiroirs déjà pleins de manuscrits.

Je n'ai pas connu Carducci, je ne connais pas D'Annunzio ; avec Verga je n'ai eu de rapports que très tard, à l'occasion des fêtes organisées par Catane, sa ville natale lors de ses quatre-vingts ans. Le Conseil municipal de Catane m'avait invité à prononcer le discours commémoratif, ce que je fis. J'exposai les raisons pour lesquelles la renommée de Verga avait été et devait nécessairement être étouffée par d'autres. En Italie, on aime mieux un style de mots qu'un style de choses. Et voilà pourquoi Dante est mort en exil, pourquoi Pétrarque a été couronné au Capitole.

Quant à moi, mon cher Crémieux, - si licet parva componere magnis - je ne sais pas bien pourquoi je n'ai pas encore été lapidé, mais je vous jure qu'il n'y a pas eu de ma faute.

J'ai enseigné vingt-quatre ans la stylistique à l'École de Magistère des jeunes filles de Rome, de ma trentième à ma cinquante-quatrième année. Depuis six ans, je n'enseigne plus et j'en bénis Dieu.

LUIGI PIRANDELLO

**1867** Luigi Pirandello naît le 28 juin près de Girgenti (Agrigente).

**1886** Il termine ses études au lycée à Palerme. Il rentre à Agrigente et travaille avec son père à la gestion des soufrières. Il s'inscrit à l'université, à Palerme, pour se transférer dès l'année suivante à Rome.

**1889** Il publie son premier recueil de poèmes (*Mal giocondo*). Il quitte Rome et part à Bonn, où il continue ses études.

**1891** Il obtient son diplôme en dialectologie romane à l'Université de Bonn, avec une thèse sur le dialecte de Girgenti.

**1892** Il vit à Rome, où il fréquente les milieux journalistiques et littéraires. Il commence à publier des articles et des nouvelles dans les principales revues de l'époque.

**1894** Mariage avec Maria Antonietta Portulano. Publication de son premier recueil de nouvelles (*Amori senza amore*).

**1895** Naissance de son fils Stefano.

**1896** Publication de la traduction des Élégies romanes de Goethe (Livourne, Raffaello Giusti).

**1897** Il devient professeur de langue italienne à l'École de Magistère de Rome. Naissance de sa fille Lietta.

**1898** Il fonde le périodique littéraire *Ariel* où il publie son premier texte dramatique, composé en 1892, *L'epilogo* (titre qui deviendra *La morsa*). La revue aura une vie très brève (six mois).

**1899** Naissance de son fils Fausto. Publication de l'essai sur le dialogue dramatique *L'azione parlata*.

**1901** Dans le quotidien *La Tribuna* paraît, sous la forme d'un feuilleton, son premier roman *L'esclusa*.

**1902** Publication en volume du roman *Il turno* et de recueils de nouvelles.

**1903** De graves difficultés financières familiales et la maladie nerveuse qui se manifeste chez sa femme font que Pirandello doit désormais subvenir, par son activité, aux besoins quotidiens de sa famille.

**1904** Le roman *Il fu Mattia Pascal* paraît, sous la forme d'un feuilleton, dans la *Nuova Antologia*.

**1908** Édition en volume du roman *L'esclusa*. Publication du célèbre essai *L'Umorismo*. Le volume *Arte e Scienza*, paru cette année, comprend notamment l'essai *Illustratori, attori e traduttori*. Pirandello est nommé professeur de langue italienne et stylistique à l'École de Magistère de Rome.

**1909** Pirandello commence sa collaboration avec le *Corriere della sera* (dirigé par Luigi Albertini) qu'il continuera jusqu'à la fin de sa vie.

**1910** Il compose pour le sicilien Nino Martoglio et sa troupe la pièce *Lumie di Sicilia*, tirée d'une nouvelle parue en 1900. La troupe de Martoglio représente cette pièce, avec *La morsa*, à Rome. Les éditions Treves de Milan font paraître des recueils de nouvelles ainsi que le roman *Il fu Mattia Pascal*.

**1911** Publication du roman *Suo marito* chez l'éditeur florentin Quattrini. L'éditeur Treves avait en effet refusé de publier ce roman à cause des références assez explicites à des détails de la biographie de l'écrivaine sarde Grazia Deledda. Ce roman aura une nouvelle édition, à titre posthume, sous le nouveau titre de *Giustino Roncella nato Boggiolo*.

**1913** Édition du roman *I vecchi e i giovani* dont une première partie avait paru en 1909 dans la revue *La Rassegna contemporanea*. À Rome la compagnie de Lucio d'Ambra et Achille Vitti représente *Il dovere del medico*.

**1914** Publication de nombreuses nouvelles. Mise en scène (par Tilèmachos Lepeniotis) à Athènes de *La morsa*.

**1915** La compagnie de Marco Praga met en scène à Milan la pièce *Se non così* (dont le titre deviendra ensuite *La ragione degli altri*), alors qu'à Rome la compagnie d'Ignazio Mascalchi et Arturo Falconi représente *Così*. Pirandello travaille à la version sicilienne de *Lumie de Sicilia* pour la compagnie d'Angelo Musco. Son fils Stefano part à la guerre.

**1916** La compagnie d'Angelo Musco met en scène deux pièces en sicilien : *Pensaci, Giacomino !* et *Liolà*. Le roman *Si gira...* (qui deviendra plus tard *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), déjà paru en revue, est publié chez Treves.

**1917** Publication de *All'uscita*, « mystère profane » en un acte. Mise en scène de *Così è (se vi pare)* à Milan par la compagnie de Virgilio Talli, de la version sicilienne de *Il berretto a sonagli* et de *La giara* à Rome par la compagnie d'Angelo Musco, ainsi que de *Il piacere dell'onestà* à Turin par la compagnie de Ruggero Ruggeri.

**1918** Chez l'éditeur Treves commence la publication du théâtre complet de Pirandello, sous le titre général de *Maschere nude*. Alors que la collaboration avec Musco se termine, à Livourne, la compagnie d'Emma Gramatica représente *Ma non è una cosa seria* ; à Rome la compagnie de Ruggero Ruggeri représente *Il giuoco delle parti*. Un important écrit théorique de Pirandello (*Teatro e letteratura*) paraît dans le journal *Messaggero della domenica*.

**1919** Pirandello fait interner sa femme. La compagnie sicilienne de Nino Martoglio met en scène *Il Ciclope*, *Glauco*, *La patente*. À Milan, la compagnie de Virgilio Talli met en scène *L'incesto*, et la compagnie d'Antonio Gandusio *L'uomo, la bestia e la virtù*.

**1920** La compagnie de Ruggero Ruggeri met en scène à Rome *Tutto per bene*, la compagnie Ferrero-Celli-Paoli à Venise *Come prima, meglio di prima*, la compagnie d'Emma Gramatica à Rome *La signora Morli, una e due*.

**1921** Création de *Sei personaggi in cerca d'autore* à Rome (compagnie de Dario Niccodemi) le 9 mai : sifflets et bagarres. Ce n'est qu'en tournée à Milan (en septembre) que la pièce obtient du succès : Pirandello a sans doute remanié le texte de sa pièce, après sa création, pour la tournée. La pièce a sa première édition cette même année.

**1922** Création d'*Enrico IV* à Milan (compagnie de Ruggero Ruggeri). La pièce *Sei personaggi in cerca d'autore* est représentée à Londres et à New York. À Paris *La volupté de l'honneur* est mise en scène par Charles Dullin, avec une traduction de Camille Mallarmé. Chez Bemporad (Florence) commence la publication de l'édition complète des nouvelles sous le titre général de *Novelle per un anno*.

**1923** Anton Giulio Bragaglia met en scène *L'uomo dal fiore in bocca*. Pirandello assiste à Paris à la mise en scène des *Six personnages en quête d'auteur* par Georges Pitoëff (traduction de Benjamin Crémieux, qui deviendra le passeur par excellence du théâtre de Pirandello en France à cette époque) : c'est le premier contact important avec la scène européenne et l'occasion de se confronter aux avancées de l'art de la mise en scène hors d'Italie. Création à Rome de *La vita che ti diedi*. À New York, Pirandello assiste à la mise en scène des *Six personnages*.

**1924** Alors que ses pièces sont de plus en plus représentées à l'étranger, dans différents pays européens et extraeuropéens, Pirandello, de retour de New York, est invité à une rencontre officielle avec Mussolini. À Milan, création de *Ciascuno a suo modo* par la compagnie de Dario Niccodemi. C'est à l'occasion des répétitions de ce spectacle, auxquelles il assiste, que Pirandello dévoile, dans une interview, le projet de la fondation, à Rome, du « Théâtre des douze » qu'il s'apprête à présider. Au mois de septembre, dans le climat virulent des réactions provoquées en Italie par l'assassinat de Giacomo Matteotti, il s'inscrit au parti fasciste. Entretemps, le théâtre Odescalchi, à Rome, est loué pour devenir le siège de ce nouveau théâtre voulu par Pirandello. Mussolini promet que l'état financera cette entreprise théâtrale. Début octobre, l'acte de fondation du *Teatro d'arte* est signé. Ses statuts prévoient la gestion à la fois d'un théâtre et d'une compagnie de théâtre (qui assurera également des tournées, en Italie et à l'étranger) ; les fonctions de directeur et

responsable sont attribuées à Pirandello, qui doit donc choisir le répertoire, diriger les mises en scène et la compagnie, engager et choisir les comédiens. À Paris, Charles Dullin met en scène *Chacun sa vérité* (traduction de Benjamin Crémieux).

**1925** Devenu le directeur du *Teatro d'arte*, Pirandello commence son activité de *capocomico*, responsable des mises en scène, et presque *protoregista*. Parmi les comédiens engagés pour la troupe du *Teatro d'arte* il y a notamment Lamberto Picasso (premier acteur) et la jeune comédienne Marta Abba (première actrice) qui venait d'avoir un succès remarquable, à Milan, dans une mise en scène de Virgilio Talli de *La mouette* de Tchekhov. Elle va devenir la Muse de Pirandello. Il restera lié à cette comédienne jusqu'à sa mort. L'inauguration du théâtre, à laquelle Pirandello invite Mussolini, se fait le 2 avril, par la mise en scène de *La sagra del Signore della Nave* de Pirandello et *Gli dei della montagna* de Lord Dunsay. Les débuts de Marta Abba se font dans *Nostra Dea* de Massimo Bontempelli (22 avril). Le 18 mai Pirandello met en scène « son » édition de *Sei personaggi in cerca d'autore* : une réponse aux suggestions des mises en scène étrangères auxquelles il a assisté. En effet, Pirandello y apporte des modifications essentielles ; il imagine notamment une entrée nouvelle des personnages et change la scène finale. Cette mise en scène est suivie par une nouvelle édition de la pièce qui affiche de longues didascalies très détaillées et qui est précédée d'une importante préface (déjà parue dans la revue *Comoedia*). Les dettes pour les travaux réalisés pour l'ouverture du théâtre Odescalchi obligent la compagnie de Pirandello à renoncer à la location de cette salle de théâtre. La troupe part en tournée : Londres, Paris, puis Milan, Berlin et de nombreuses villes allemandes. Le répertoire choisi pour ces tournées ne comprend que des pièces de Pirandello. Cette même année sort également une nouvelle édition du roman *Si gira...*, sous le nouveau titre de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Marcel L'Herbier réalise un film à partir du roman *Il fu Mattia Pascal*. La revue *La Fiera letteraria* commence la publication du roman *Uno, nessuno e centomila*. Georges Pitoëff met en scène à Paris *Henri IV* (traduction de Benjamin Crémieux).

**1926** Tournées de la compagnie de Pirandello en Italie. La troupe est renouvelée : le premier acteur est Uberto Palmari, qui sera remplacé peu après par Camillo Pilotto. Le roman *Uno, nessuno e centomila* est publié en volume. Création de *Diana e la*

*Tuda* à Zurich (en traduction allemande) : il s'agit de la première pièce composée pour Marta Abba. Pirandello rédige un projet de « Teatro di stato » (Théâtre National) et le publie dans la revue *La Fiera letteraria*. De cette année date la première esquisse (*Prologo*) d'un scénario pour le cinéma tiré des *Six personnages*.

**1927** La compagnie de Pirandello met en scène *Diana e la Tuda* à Milan et *L'amica delle mogli* à Rome. À partir de cette nouvelle saison théâtrale, une convention signée avec le théâtre Argentina de Rome permet à la compagnie de Pirandello de jouer dans ce théâtre trois mois par an. Lamberto Picasso revient dans la troupe, qui s'appelle désormais *Compagnia del Teatro Argentina*. Tournée de la troupe en Argentine, Uruguay et au Brésil. À la fin de l'année, la compagnie joue à Naples. Nouvelle édition révisée du roman *Lesclusa*.

**1928** Tournée en Sicile, puis à Naples et Florence. Création de *La nuova colonia* à Rome. Terminé le rêve de pouvoir donner vie à un théâtre national soutenu par l'État, la compagnie est dissoute à la fin de la saison. Pirandello rédige la brève autobiographie qui est publiée cette même année en français dans une anthologie de ses nouvelles, traduites en français par Benjamin Crémieux (édition Kra, Paris). Pirandello part à Berlin. En collaboration avec Adolf Lantz, il rédige, en allemand, un scénario pour le cinéma tiré de *Sei personaggi in cerca d'autore*. Le film ne sera pas réalisé mais la *Film-Novelle (Sechs Personen suchen einen Autoren)* sera publiée en 1930 (la version française paraîtra, la même année, dans la *Revue du cinéma*).

**1929** Pirandello est admis à la *Reale Accademia d'Italia* voulue par Mussolini. Création de *Lazzaro* (en version anglaise) à Londres et à Turin (en version italienne) par la compagnie de Marta Abba. Création à Turin de *O di uno, o di nessuno* (compagnie Almirante-Rissone-Tofano).

**1930** Création de *Questa sera si recita a soggetto* (en allemand) à Königsberg. Guido Salvini représente ensuite cette pièce à Turin. La compagnie de Marta Abba met en scène à Milan *Come tu mi vuoi*. Pirandello part aux États-Unis où la Metro Goldwin Mayer a produit un film d'après *Come tu mi vuoi*. Il travaille avec C. Saul Colin à un nouveau scénario pour le cinéma (pour un film sonore) à partir de *Sei personaggi in cerca d'autore (Six Characters in search of an Author, Film Treatment)*.

**1931** Il travaille à la composition de *I giganti della montagna* : le premier acte est publié.

**1932** Marta Abba met en scène à Naples *Trovarsi*. Pirandello signe un scénario pour le cinéma (*Giuoca, Pietro !*), qui donnera lieu au film *Acciaio*, réalisé par Walter Ruttmann pour Cines (Rome), même s'il a été sans doute rédigé uniquement par son fils Stefano.

**1933** Chez Ricordi paraît *La favola del figlio cambiato* (musiques de Gian Francesco Malipiero) qui sera représentée l'année suivante. La compagnie de Marta Abba met en scène à San Remo *Quando si è qualcuno* (la pièce avait été créée peu avant, en version espagnole, à Buenos Aires). Dans le premier volume de son théâtre publié par Mondadori, les trois pièces *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* et *Questa sera si recita a soggetto* sont réunies pour la première fois pour former celle que, dans la préface générale rédigée pour l'occasion, Pirandello nomme « Trilogie du théâtre dans le théâtre ».

**1934** Pirandello participe au *Convegno Volta* sur le théâtre (*Il teatro drammatico*), organisé à Rome par l'*Accademia d'Italia*. Le prix Nobel de littérature lui est attribué.

**1935** Création, à Rome, de *Non si sa come* par la compagnie de Ruggero Ruggeri. À Paris, Georges Pitoëff met en scène *Ce soir on improvise* (traduction de Benjamin Crémieux).

**1936** Mise en scène de Ruggero Ruggeri de *Sei personaggi in cerca d'autore*. Pirandello suit, et sans doute dirige, les répétitions pour ce spectacle. Il assiste à la première représentation, à Rome, le 30 novembre 1936. Alors qu'il suit, à Rome, le tournage du film *L'homme de nulle part* de Pierre Chenal, tiré de son roman *Il fu Mattia Pascal*, il tombe malade et, le 10 décembre, meurt des suites d'une pneumonie.

**1937** Aux jardins de Boboli, à Florence, mise en scène, par Renato Simoni, de *I giganti della montagna*, dont le texte demeure inachevé. Le fils de Pirandello, Stefano, se présentait sur scène, à la fin, pour lire les grandes lignes du dernier acte que l'écrivain n'eut pas le temps de rédiger.

# **PARTIE I : ÉTUDES**

## Trilogia dell'io : nascita, sviluppo, crisi della narrativa pirandelliana

di Paolo Puppa

La trilogia del romanzo-diario pirandelliano si colloca sul piano diacronico in un periodo che dal 1904, con *Il fu Mattia Pascal*, e dal 1915 di *Si gira*, primo titolo della seconda tappa, divenuto nel 1925 *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, arriva al 1925-1926 con la terza e ultima stazione del ciclo, *Uno, nessuno e centomila*, il cui nucleo centrale risale però al 1915, anzi, in minima parte, addirittura al 1913, tramite l'atto unico *Cecè*. Certo, mentre produce questa trilogia di romanzi, Pirandello fa dell'altro. Si impegna sempre più per il teatro, anche se i documenti e le lettere che escono dagli archivi, specie grazie al lavoro paziente di Alessandro d'Amico, ne retrocedono la vocazione alla scena fino agli inizi della carriera letteraria. Scrive dunque altri romanzi di vario genere e su differenti registri, anche se, una volta ufficializzato quale commediografo, lascia per sempre la terza persona, scelta sintattica che si era alternata con la prima nei *novels* precedenti.

Analizzando allora in un rapidissimo excursus tali testi narrativi, precedenti e coevi alla suddetta trilogia, troviamo *L'esclusa*, scandito in puntate nella *Tribuna* nel 1901, ma già steso nel 1893, il cui *plot* coincide con una sorta di chiasmo, giocato tutto sul paradosso di una donna ingiustamente accusata dal marito di adulterio e cacciata di casa, viceversa da quest'ultimo reintegrata dopo avere commesso il fatto. A questo *vaudeville* filosofico centrato sulle ingiuste valutazioni degli altri su di noi, segue *Il turno*, secondo romanzo del 1902, ma scritto all'incirca nel 1895, un'autentica *pochade* satiresca, messa in moto da una fanciulla concupita da vecchi assatanati. Quindi, è la volta de *I vecchi e i giovani*, apparso a puntate nella *Rassegna contemporanea* del 1909, edito in volume da Treves nel 1913, un affresco storico alla De Roberto in cui, per il radicalismo ideologico, vale a dire per il convinto

rigetto dei partiti, Pirandello anticipa la futura adesione al fascismo, tanto imbarazzante per gli amici liberali. Infine, è la volta di *Suo marito*, del 1911, parabola a chiave costruita intorno a Grazia Deledda e altresì indagine condotta sulle contraddizioni estetico-ontologiche di una donna scrittrice, incapace di proteggere allo stesso tempo figli e opere, creature di carne e personaggi di carta. Qui, tra l'altro, a conferma del costante riciclaggio effettuato dall'autore siciliano, vengono anticipati spunti e scene intere di futuri drammi, quali *Se non così* del 1916 (divenuto, nel 1921, *La ragione degli altri*) e *La nuova colonia* del 1928. Si tratta, insomma, di strumenti narrativi diversi, quasi provasse diverse possibilità compositive, prima di orientarsi verso il monologo, anzi, come è stato giustamente detto, verso il soliloquio da palcoscenico<sup>58</sup>.

Ora, Mattia Pascal, Serafino Gubbio e Vitangelo Moscarda sono in qualche modo tre soggetti che afferrano il microfono e non lasciano più a un autore esterno la gestione della propria storia, ossia la terza persona, anche se questa stessa terza persona era risultata molto fragile, in quanto permeata di continuo dal cosiddetto stile indiretto libero, per le tante concessioni da parte dell'autore esterno che cercava di far esprimere il personaggio. Per meglio essere tranquillo sul proprio ego, il soggetto decide adesso di controllare da sé il racconto, solo che l'eliminazione dell'autore in terza persona rischia di travolgere lo statuto complessivo dell'autore. Si pensi alla vicenda emblematica dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, in cui il ruolo dello scrittore finisce per negarsi, per autocensurarsi. Del resto, l'orizzonte umoristico in cui si colloca la trilogia diaristica implica la caduta puntuale del concetto organicistico di personaggio, ribadito invece con pervicacia nella teoria teatrale, dove Pirandello

sembra rifarsi ancora a De Sanctis per la postulazione di una *dramatis persona* unitaria e tridimensionale<sup>59</sup>. Per quanto attiene alla prospettiva disgregante dell'umorismo, questo io che decide di autonarrarsi in prima persona non può che vanificare la sicumera ottocentesca del personaggio a tutto tondo. Infatti, l'autoanalisi con cui il soggetto smonta le proprie affermazioni in una incessante rincorsa alla palinodia, all'affermazione e all'autoritrattazione, realizza in termini palesi il metodo umoristico. Ma non manca in ciò un'ulteriore dissonanza. Simili io narranti che teorizzano il flusso, che propugnano la perdita di una parola dialogante e articolata, non ricorrono in termini linguistici al flusso stesso, non incrociano le avanguardie, non partecipano al sabotaggio da queste ultime operato verso la forma sintattica dell'eloquio. In una parola, si parla del flusso, e si mantiene nondimeno ben salda la comunicazione, in un voluto compromesso tra il piano ideologico e quello espressivo.

Potremmo considerare a questo punto la triade dei vari Mattia, Serafino e Vitangelo alla luce dei finali. Spesso l'ultima sequenza, l'ultima battuta, al limite l'ultimo suono che un romanzo lascia quale traccia indiziaria dietro di sé, può mettere in luce il laboratorio da cui esce il romanzo intero. Non si dimentichi, tra l'altro, che tutti e tre i romanzi dell'io escono a puntate, i primi due nella *Nuova Antologia* e il terzo nella *Fiera letteraria*, ricavando da una simile struttura precisi condizionamenti a favore della maniera romanzesca, o funzionali alla citazione del genere stesso.

L'epilogo de *Il fu Mattia Pascal*, circolare all'incipit, emana un denso profumo manzoniano. La conversazione contrappuntata di

58 Per la letteratura critica sul monologo narrativo, cfr. M. Guglielminetti, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964 e, soprattutto, G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 594-616. Cfr anche il più recente M.A. Grignani, *Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori, 1993, p. 43-60 e p. 83-106.

59 Per le aporie pirandelliane tra la teoria estetica umoristica e la teoria organicistica del personaggio, cfr. P. Puppa, « Famiglia e teatro sulla scena pirandelliana », in *Pirandello, l'uomo, lo scrittore, il teatrante*, Catalogo a cura di F. Battistini, M.G. Gregori, M. Sculatti, Milano, Mazzotta, 1987, p. 112-134; C. Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 33-52.



aporie dialettiche tra don Eligio e il povero Mattia, rientrato nella sua Miragno né morto né vivo, si svolge nella biblioteca in cui presta servizio il protagonista. Qui, dove i soli clienti paiono i topi, i testi polverosi si sono mescolati gli uni sugli altri tra strani sincretismi, perché manoscritti libertini si sono incollati per l'umidità a opere penitenziali<sup>60</sup>. Ebbene, il dialogo che si svolge tra don Eligio e Mattia ricalca un po' il dialogo finale tra Renzo e Lucia, là dove il giovanotto dichiara di aver imparato a star tranquillo, a non andare più in mezzo ai rivoltosi in piazza, per essere subito rimbeccato dalla non tanto ingenua sposina, dalla sua Lucia che sentenziava come l'essersene lei rimasta a casa tranquilla non le avesse evitato la violenza della Storia. Manzoni, si sa, introduceva quale soluzione all'enigma provvidenziale la sofferenza subita dal giusto in vista di un aldilà metafisico. Qui però, davanti alle conclusioni di Mattia, non c'è nessun Manzoni tra le righe a motivarne ansie e patimenti, né tanto meno appare più un qualche autore-padre onnisciente, se non un bonario e inadeguato don Eligio :

Abbiamo discusso a lungo insieme su i casi miei, e spesso io gli ho dichiarato di non saper vedere che frutto se ne possa cavare. -> Intanto, questo, - egli mi dice - che fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o tristi che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere.» Ma io gli faccio osservare che non sono affatto rientrato né nella legge, né nelle mie particolarità. Mia moglie è moglie di Pomino, e io non saprei proprio dire ch'io mi sia<sup>61</sup>.

60 Per la biblioteca di Don Eligio, cfr. le mirabili pagine di L. Sciascia, *La biblioteca di Mattia Pascal*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, ora in id., *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1991, p. 609-617.

61 L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, TR, I, p. 577-578.

Davanti alla propria lapide cimiteriale, Mattia può dunque limitarsi a svuotare di significato tutte le peripezie da lui in precedenza vissute<sup>62</sup>, in quanto il personaggio appartiene a un romanzo ancora dalla forte struttura epica, siglata da grandi colpi di scena, in un'alternanza pittoresca di amore e morte. Quindi un finale in un certo senso minimalistico, smorzato.

Il finale, invece, dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, nonostante la battuta d'uscita che conferiva il titolo alla versione iniziale del romanzo, *Si gira*, si mostra altamente drammatico nell'autentica scena madre, degna del più truculento del *grand guignol*, misto di *feuilleton* e di *mélo*, con la star russa uccisa dall'amante geloso Aldo Nuti, a sua volta sbranato dalla tigre metonimica dell'attrice. Finale sorprendente, in quanto il romanzo aveva privilegiato lungo tutto il suo percorso interventi stranianti a opera del protagonista, ironico nei riguardi delle storiacce da cronaca nera con cui era costretto a convivere. Perché Serafino, coetaneo del *raisonneur* che va affermandosi sulla scena pirandelliana, e prossimo a ripresentarsi in *Ciascuno a suo modo* del 1924, s'è provato quasi con foga ossessiva a rintuzzare l'affabulazione per mezzo delle sue insistite chiose filosofiche di timbro epicureo, in cui ha saputo sfoggiare un'attitudine molto più fredda di Mattia, molto più avanzata verso l'ascesi. Se Mattia, in effetti, voleva essere ancora un primattore, forse presago che dal suo ceppo si sarebbe sbizzato il dongiovannismo solare di *Liola* nel 1916, Serafino, al contrario, ostenta quasi la propria insofferenza a restare dentro il *plot*, tutto proiettato com'è a issarsi nella torre dell'imperturbabilità, a fuggire verticalmente fuori dalla narrazione.

L'ultima tappa con *Uno, nessuno e centomila* funge in fondo da sintesi delle altre due, dato che il romanzo appare molto meno sciolto

62 Per un'analisi de *Il fu Mattia Pascal*, a livello di romanzo di formazione, e per una ipotesi di manipolazioni postdannunziane sul *Giovanni Episcopo*, anche per la crisi della Roma umbertina, cfr. P. Puppa, *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1993, p. 85-106.

e coinvolgente rispetto ai precedenti, molto condizionato, forse, dalla lettura del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne<sup>63</sup>, uscito in edizione integrale in versione italiana nel 1922-1923<sup>64</sup>. Monologo concepito all'ombra del funambolico e stordente *pastiche*, del digressivo e meta/antiromanzo settecentesco, e allo stesso tempo veicolo costante di accensioni dannunziane, come le celebri ultime battute in cui Vitangelo annulla se stesso in slanci epifanici, in cui cioè azzera la propria carta d'identità per non ripetere l'errore di Mattia, rimasto pericolosamente dentro l'anagrafe :

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri ; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa, se un nome è in noi il concetto [...] non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. [...] Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo [...] muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricorsi : vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori<sup>65</sup>.

Scontati risultano insomma i prelievi alla lirica più panica del Vate, al *Meriggio* alcyoneo<sup>66</sup>, magari intinto ed eufemizzato grazie al *fanciullino* pascoliano, tanto per fare un esempio. Perché il soggetto adesso esplode diventando albero, acqua, fiume, ossia natura, nella tradizione altresì primonovescentesca europea, basti citare l'avventura linguistica

63 Cfr. G. Mazzacurati, *Pirandello e il romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 269-303.

64 L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy*, prima versione italiana di Ada Salvatore, con xilografie di Benito Boccari, Roma, A. F. Formiggini, 1922-1923, 3 vol.

65 L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, TR, II, p. 901-902.

66 Sugli scambi culturologici tra i due autori e i rimandi pascoliani, cfr. P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, p. 19-21 ; 159-168.

ed esistenziale al centro di *Ein Brief* di Hugo von Hofmannsthal del 1901, in cui analogamente anche l'oggetto più insignificante esige un atteggiamento immedesimativo e apologetico da parte dell'io.

Ma chi è dunque questo personaggio autonarrante nel trittico diaristico, questo soggetto all'inizio tutto fiducioso nella affabulazione, quindi epicureo, infine epifanico ? Gravita, è difficile negarlo, ai bordi di una scena funebre, attorno alla figura minacciosa e carismatica del morto, contiguità esaltata durante la Grande Guerra, nel tempo che precede Caporetto allorché quasi in ogni casa italiana si erige un altare al proprio parente scomparso al fronte. I morti, in effetti, entro la pagina pirandelliana, vale a dire nelle novelle che maturano il salto della *dramatis persona* nella scena, tendono a tornare in preda alla nostalgia per la vita, magari assaliti dall'impulso a soddisfare desideri inappagati oppure perché rimpianti dai vivi, mutati pertanto in immagine di culto da parte dei presenti risucchiati dall'assenza dell'amato. Sono questi i temi che si coniugano in atmosfere ora spettrali ora patetiche ora conflittuali in *Chi fu ?* del 1896, ne *La camera in attesa* e in *All'uscita*, entrambe del 1916.

D'altra parte, il primo teatro importante di Pirandello, la drammaturgia ospitata nel salotto dialettico, non riesce del tutto a nascondere miasmi spettrali. Non manca altresì il momento *prima*, non solo *dopo*, il trapasso. Quanti atti unici legati alla memoria delle leopardiane *Operette morali*, da *L'imbecille* del 1922 a *L'uomo dal fiore in bocca* del 1923, presentano creature in agonia, di conseguenza rese più lucide dalla grazia della malattia ! In ogni caso, specie appunto nelle tre novelle metateatrali basilari in tal senso, come *Personaggi* del 1906, *Tragedia d'un personaggio* e il secondo dei *Colloqui coi personaggi* del 1915, è possibile imbattersi in metonimie del defunto, o in proiezioni del soggetto desiderante, o persino in abbozzi cartacei di cui l'ombra appare delusa pretendendo nuovi trattamenti in vista dell'eternità almeno letteraria, e sempre ad opera dell'avvocato-autore nel cui

studiolo va a lamentarsi<sup>67</sup>. E nell'ultimo dei tre pezzi citati, la madre dello scrittore appena morta, e in procinto di dissolversi, si lascia fissare per l'ultima volta dal figlio, ormai indifferente allo sguardo adorante di quest'ultimo.

Ora, il primo dei tre romanzi inquisiti, *Il fu Mattia Pascal*, è anche, per l'intensità macabra che lo caratterizza, un *novel* neogotico. Tant'è vero che vi circolano immagini di cadaveri, anche entro il capitolo in apparenza gioioso e liberatorio del Casinò. Qui, grazie al gioco, il protagonista brucia ogni residuo di determinismo darwiniano, in quanto la topica della decadenza economica-morale, aggravata dalla morte delle figlie, avrebbe dovuto portarlo fatalmente al suicidio o alla follia, opzione naturalistica rimasta tra le pieghe nonostante la prima persona. Ma anche sulla roulette, ossia nel luogo eletto della leggerezza e della casualità, incombono corpi esanimi e immobili, come il suicida attorno al quale la morbosa curiosità della gente si attarda allo stesso modo con cui « una dozzina di vespe vi ronzavano attorno; qualcuna andava a posarsi anche lì, vorace, su l'occhio. Tra tanti che guardavano, nessuno aveva pensato a cacciarle via<sup>68</sup> ».

Il processo della decomposizione, coi suoi aspetti oltraggiosi per l'io, si raddoppia nel *vaudeville* spiritistico consumato in casa Paleari di cui poi si ricorderà nel dopoguerra lo Zeno sveviano nel salotto Malfenti al centro del capitolo sul matrimonio. Nello strano esperimento dove si parla un'esotica/erotica lingua spagnola, prolessi dell'apparizione di Madama Pace nei *Sei personaggi in cerca di autore*, affiora il sospetto che a ordire gli eccentrici eventi, incerti tra trucchi

67 Cfr. A. Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1982; P. Puppa, « The haunted stage tra Svevo e Pirandello », in *Ars drammatica. Studi sulla poetica di Luigi Pirandello*, a cura di R.A. Syska-Lamparska, NewYork, Peter Lang, 1996, p. 131-144.

68 L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, op. cit., p. 390.

e ipotesi metafisiche secondo la categoria del fantastico<sup>69</sup>, sia proprio l'anonimo annesso cui Mattia ha sottratto l'identità. E la pagina racconta allora a più riprese l'incubo della coscienza davanti al lemure vendicativo. In più, Pascal organizza in termini coattivi la messinscena del proprio suicidio, una specie di catarsi rispetto al suo autore. Perché Pirandello, nel 1903, durante la stesura del romanzo, rischia di essere travolto dal peggioramento delle condizioni di salute mentale della moglie, al punto da pensare di farla finita. Scrive invece il suicidio e lo moltiplica in varie combinazioni al posto di viverlo, un po' come nel 1798 aveva fatto Foscolo con le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

Anche i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* ospitano su larga scala metafore della *putredo corporis*<sup>70</sup>, con immagini dirette e oblique di sconciature fisiche, malattie, sporcizia anche escrementizia, vecchiaia, follia e morte. L'indagine ambigua sul nuovo mondo del cinema, portata avanti tra demonizzazione e nascosta empatia,<sup>71</sup> trova il suo *climax* ambientale nelle cavità viscerali della Kosmograph, la grande casa di produzione, dove si mostrano appese le pellicole dall'aspetto verminoso e inferico. Senza dubbio, però, Serafino è più convinto di Mattia nella strada verso l'ascesi. Arriva financo a volersi sbarazzare in un sol colpo di Leopardi, Pascoli e Proust, non intende cioè farsi tentare dalle *madeleines* di turno col recupero del passato felice. Niente salvezza nei ricordi per lui, che anzi vuole liberarsi di ogni forma salvifica rappresentata dalla memoria dolce e crepuscolare dell'adolescenza. In tal senso, il viaggio regressivo compiuto alla fine

69 Alludo alla terminologia usata da T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 28-62.

70 Una lettura sotierologica insolita su motivi alchemici in Serafino è stata effettuata da U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari-Roma, Laterza, 1989, p. 33-94.

71 Sul rapporto tra Pirandello e l'industria cinematografica, cfr. F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990; M. Gieri, *Contemporary Italian Filmmaking. Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 1995, p. 3-81.

del quaderno sesto a Sorrento serve proprio a questo, ad annichilire il *côté* dolciastro e narcisistico del quaderno secondo, aperto dai lirici tremori e dalle delicatezze fiabesche contenute nella mitica « casa dei nonni ». Perché Serafino vuole con eroismo sfidare la Medusa, vale a dire *Chronos*, guardarlo bene in faccia, studiarne la forma orrida e ghignante con masochistico compiacimento: è il passato che gli si offre adesso in tutta la sua bestiale alterazione, in una metamorfosi impietosa che gonfia e sterilisce le fattezze, che trasforma la delicata Duccella in fiore e la protettiva nonna Rosa d'un tempo in due *freaks* irricognoscibili, larve vicine alla tomba, sospese per un attimo nell'abisso cimiteriale che si spalanca dietro i loro corpi. E sono gli occhi ad evidenziare lo scempio impersonale subito dalle creature, divenute cose informi, quasi trionfo d'un laico carnevale senza gioia, un refolo forse dall'atto V di *Hamlet*, là dove i becchini giocavano con i teschi di uomini celebri:

*Mi guardò con gli occhi chiari, spenti nella faccia bianca, grassa, dalla bazza floscia: sul labbro, di qua e di là, agli angoli della bocca, alcuni peluzzi. Duccella. [...] Quella vecchia sorda, istolidita, senza più un dente in bocca, col mento aguzzo che le sbalzava orribilmente sotto il naso, biasciando a vuoto, e la lingua pallida che spuntava tra le labbra flaccide e grinzose, e quegli occhiali grandi, che le ingrandivano mostruosamente gli occhi vani, operati di cateratta, tra le rade ciglia lunghe come antenne d'insetto<sup>72</sup>.*

72 L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, TR, II, p. 701-702. Sulle deformazioni zoomorfe nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cfr. P. Puppa, *La parola alta*, op. cit., p. 67-83 e, più in generale, per il trattamento espressionistico del corpo nell'opera complessiva pirandelliana, cfr. il sistematico inventario in P.D. Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994.

Quanto a Vitangelo, il motivo della morte viene declinato attraverso varianti di quella *sacra paupertas* che già dilagava dalla piscina dell'ospizio di Serafino, dalle miserevoli comparse reclutate dalla Kosmograph e dai cultori del superfluo che ideologizzavano il bisogno economico attraverso filosofemi presocratici. E la miseria, ben serrata in speciali Istituzioni, viene di continuo, a dispetto della sua formale adesione al fascismo, esibita da Pirandello andando contro i divieti censori del regime. Basti considerare quante volte i poveri, senza alcun populismo ma anzi offerti in tutta la loro impietosa sgradevolezza, si affacciano alla sua ribalta fino all'ultimo, dalla *Sagra del Signore della nave* nel 1925 a *La nuova colonia* del 1928, da *Lazzaro* del 1929 agli Scalognati nei *Giganti della montagna*, iniziato nel 1933 e mai varato sul palcoscenico, vivo l'autore.

Il trittico diaristico è un lungo viaggio verso l'ascesi, verso la santità. Intanto, i nomi. È stato dimostrata con indubbia perizia<sup>73</sup> l'origine simbolica di questi ultimi, a partire da Mattia Pascal, dove Mattia suona come paronomasia di matto, di bonario *fool*, oltre che dell'evangelista, mentre Pascal allude allo stesso tempo al grande filosofo cristiano, e al teosofista Théophile Pascal, cultore dello spiritismo, autore di libri letti seriamente da Pirandello, non solo da Anselmo Paleari<sup>74</sup>. Anche Adriano Meis, il nome d'arte assunto dal personaggio durante il suo tentativo di mutar copione, denuncia una valenza soteriologica nella misura in cui parafrasa l'Adriano l'imperatore romano al tempo della leggendaria Veronica, e Meis si rifà a Camillo De Meis lo scienziato tardo positivista insoddisfatto

73 Per i *nomina omina* in Pirandello, cfr. L. Sedita, *La maschera del nome*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1988, p. 3-34; L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, in id., *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 490-492.

74 Sulla figura di Théophile Pascal, teosofista, autore di: *Les sept principes de l'homme* (1895), *ABC de la Théosophie* (1901), *Essai sur l'évolution humaine, résurrection des corps, réincarnation de l'âme* (1901), cfr. G. Macchia, *Introduzione a Pirandello narratore*, TR, I, XI-LII (XXV-XXXVII).

della scienza, come tanti intellettuali pirandelliani. L'elenco degli indizi nominalistici potrebbe proseguire a lungo. Basti rammentare come nel finale del romanzo Mattia dichiara di vivere finalmente in pace con la vecchia zia Scolastica. Pure le altre due tappe del trittico risultano chiaramente percorse da anagrafi simboliche, tanto che si è ipotizzata all'interno dell'opera dello scrittore siciliano una nascosta vena mistica.

Ma nel trittico muore non solo l'autore in terza persona al di fuori del *plot*, soppiantato appunto dal monologo, ma anche, dentro il montaggio narrativo, ogni forma di paternità. Dai tre protagonisti, e sia pure con misure diversificate, il padre viene maltrattato, forse un accenno indiretto a rapporti disturbati di Luigi con il proprio genitore. Quello di Mattia Pascal è fatto uscir fuori ben presto, quando il bambino ha appena quattro anni e mezzo, per essere sostituito dal grottesco precettore Pinzone, uno dei tanti professori ridicoli nell'universo pirandelliano. Nei *Quaderni*, in cui la vita privata di Serafino risulta di fatto azzerata, in compenso ogni figura che potrebbe connotare un ruolo paterno, una qualche autorevolezza per prestigio culturale o rango sociale, subisce un esplicito processo di detronizzazione. Si consideri la sequenza relativa al senatore Zeme, attirato dalle stelle della Kosmograph, e difeso in una strategia antifrastica e parodica dietro l'apparente apologia dal povero Cavalea, vittima delle furie gelose della moglie :

*Zeme, il senatore !-esclamò Cavalea.- Senatore del Regno, scienziato di fama mondiale ! -Sarà più pulcinella di te ! -Zeme, che va al Quirinale ? invitato a tutti i pranzi di Corte ? Il venerando senatore Zeme, gloria d'Italia ! direttore dell'Osservatorio astronomico ! Ma vergognati, perdio ! Rispetta, se non me, un'illustrazione della patria [...] Zeme è venuto qua, s'è prestato a fare un film anche lui, è vero ? Le meraviglie dei cieli, capisci ? Lui, il senatore Zeme ! E se ci viene*

*Zeme, qua, se si presta Zeme, scienziato mondiale, dico, posso venirci anch'io, posso prestarmi anch'io...<sup>75</sup>.*

Se l'illustre scienziato viene pertanto ridimensionato a meschino mendicante di celebrità nell'industria cinematografica, a sua volta il padre di Vitangelo Moscarda è declassato a strozzino, ad accumulatore accanito della *roba* di memoria verghiana, che volutamente il figlio dilapida donandola all'Ospizio di mendicità. Contro il genitore Vitangelo pare anzi perdere l'abituale accidia, in un rigurgito improvviso di aggressività, travolto quasi da un empito nichilistico non del tipo euforico come in altri passaggi. Rispetto al padre, Vitangelo ha diversa la camminata, quasi un ritorno del *fanciullino* pascoliano per distratte digressioni e pigro disimpegno : « non già, badiamo, ch'io opponessi volontà a prendere la via per cui mio padre m'incamminava. Tutte le prendevo. Ma camminarci, non ci camminavo. Mi fermavo ad ogni passo<sup>76</sup> ».

Ma Vitangelo si spinge altresì ad un'invettiva contro l'atto stesso che l'ha concepito, contro il gesto erotico che l'ha introdotto nell'infelicità dell'esistenza, nella catene delle identità e delle differenze, insomma nella *trappola* della vita e della morte :

*Il nascere ora, e non prima e non poi ; il nome e il corpo che ci è dato ; la catena delle cause ; il seme gettato da quell'uomo : mio padre senza volerlo ; il mio venire al mondo, da quel seme ; involontario frutto di quell'uomo ; legato a quel ramo ; espresso da quelle radici<sup>77</sup>.*

75 L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, op. cit., p. 635.

76 L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, op. cit., p. 741.

77 *Ibid.*, p. 791.

Per certi versi, proprio la scomparsa della figura paterna, dentro e fuori la storia narrata nel trittico diaristico, agevola la costruzione del soggetto umoristico, di un ego cioè ipertrofico, inevitabilmente destinato a crescere e a deflagrare per il proprio statuto estetico e ontologico in tale traiettoria. Mattia, Serafino e Vitangelo costituiscono assieme, infatti, per progressivi aggiustamenti e ritocchi, la nascita, l'ascesa, il trionfo e la caduta finale di un nuovo tipo di autore, esplosivo nell'accezione più piena del termine. Abbiamo già detto a proposito di Mattia come quest'ultimo da un lato manifesti l'affermazione narcisistica, la voglia di autoaffermazione, di essere ancora il protagonista sulla scena e dall'altro lanci viceversa segnali anticipatori della nascita di sé in quanto non più attore ma narratore privo di corpo, invisibile.

Mattia, lo si è visto, stila in una biblioteca senza clienti, che non siano sorci, il proprio testo confessione come un romanzo postumo, da leggersi soltanto « cinquant'anni dopo la mia *terza, ultima e definitiva* morte<sup>78</sup> ».

Tanto più che a Pascal sono morte le figlie, il mezzo più sicuro per sopravvivere nel tempo. E Mattia, sia pur consapevole, con la consueta autoironia manzoniana, di aver pochi lettori, appare nondimeno sollecitato a raccontarci la sua avventura. Scrittura senza futuro, senza fruitori, senza senso dunque. Nella sua vicenda, non ha rinunciato, specie all'inizio, a dissipare energie nella ricerca di donne e amori. Perché Pascal, in fondo, è un uomo normale che arriva sfibrato, dopo un rispettabile curriculum erotico, nella pensioncina Paleari per un'ultima vampata, sensuale e insieme sentimentalissima, allorché incontra l'anima gemella, colei che porta il suo nome, Adriana. Sarà così un bacio tenero e appassionato, strette di mano intense e lunghe carezze. Ed è ben raro che un personaggio maschile in Pirandello si lasci andare con tanto vincente trasporto verso l'altro sesso. Ovvio che si tratta solo di

un miraggio. Con sadismo, l'autore nascosto dietro le quinte obbliga il povero Pascal a lasciare la ribalta e a rinunciare a sogni romantici e *beaux gestes* eroici. In quanto privo di identità, dovrà fuggire vilmente, senza poter affrontare Terenzio Papiano, il *vilain* da melodramma. Tanto normale è Mattia che s'è persino operato l'occhio strabico, vanificando i poteri magici insiti nell'eccentricità dello sguardo diverso. Quello stesso occhio che pure l'aveva soccorso durante la scena più traumatica per l'amor proprio del personaggio, quando la terribile suocera, arpia castratrice, lo graffia e lo bastona, e lui, la faccia infarinata, lagrimosa e sanguinante, scopre allo specchio le virtù stranianti dell'umorismo :

Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime ; ma ero anche sgraffiato bene. Ah quel mio occhio, in quel momento, quanto mi piacque ! Per disperato, mi s'era messo a guardare più che mai altrove, altrove per conto suo<sup>79</sup>.

Lo specchio insegna percorsi d'autore. Insegna che si può uscire dal tragico, giocandolo su registri comici. Basta solo cambiare l'angolo prospettico, riscrivendo cioè la visuale della storia. Ma se, nelle sue ambizioni piccolo borghesi, e cioè stare con la bella ragazza e godersi il denaro vinto al Casinò, Pascal si sbarazza di questo agente salvifico, che lo traghetterebbe subito nell'al di là della scrittura, se in una parola

79 *Ibid.*, p. 361. Espliciti i rimandi alla tradizione, tipica della Scapigliatura, basata sulle prospettive dissociate, specie a quell'Alberto Cantoni tanto amato da Pirandello, cui riserva quale commosso epitaffio a *L'illustrissimo* del 1906, la ristampa del saggio apparso nella *Nuova Antologia* il 16 marzo 1905, con il titolo « Un critico fantastico ». Cfr. in particolare, la nota pirandelliana apparsa nel giornale *Folchetto*, 9 ottobre 1893, sulla cantoniana *L'altalena delle antipatie*. Per un confronto tra l'umorismo pirandelliano e la comicità in Dossi, cfr. G. Cappello, « Due condizioni dell'umorismo : Dossi e Pirandello », in *Pirandello saggista*, G. Andersson, P.D. Giovanelli et al., Palermo, Palumbo, 1982, p. 30-58.

78 L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, op. cit., p. 321.

cerca di integrarsi ai tanti altri personaggi della commedia umana, eccolo in compenso confidarsi nel finale qualcosa di molto particolare, di molto ambiguo, quasi il sigillo d'una più ampia rassegnazione. Dorme, infatti, nel letto in cui è morta sua madre. Strane contraddizioni in questo Liolà futuro. Ma che sia autore lo si verifica quasi subito, là dove si reinventa un'altra anagrafe, e si confeziona un nuovo copione, con altri parenti, altre origini.

La vocazione all'ascesi, da parte di Serafino, è certo molto più trasparente. Non ci informa mai sul suo corpo, pur così attento, fino ai dettagli naturalistici, a quello degli altri. Si pensi alla sua sensibilità per i capelli della Nestoroff, o per i peli delle ciglia di Aldo Nuti. Ma non ci può dare notizie sul suo aspetto fisico, anche perché si è affrettato a rimuovere tutto il passato. E pertanto, gli altri gli girano attorno, attirati dal suo vuoto, risucchiati dal suo silenzio, come i clienti che bussavano allo studiolo dell'avvocato-scrittore nelle novelle metateatrali. Eppure, ogni tanto, questo asettico io narrante si lascia andare a lamenti pusillanimità sulla propria solitudine. Nulla in confronto con i tremori di Mattia, con le sue enfatiche considerazioni memori dello spaesamento del giovane 'Ntoni verghiano :

*Mi pareva che [...] le vie a poco a poco si spopolassero, perché io restassi solo, nella notte, errabondo, tra case tacite, buje, con tutte le porte, tutte le finestre serrate, serrate per me, per sempre [...] Sceso giù in istrada, mi ritrovai ancora una volta sperduto, pur qui, nel mio stesso paesello nativo : solo, senza casa, senza mèta<sup>80</sup>.*

80 L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, op. cit., p. 545 ; 575.

Senza giungere alla sofferenza recitata da Pascal sul punto di lasciare la scena del primattore, anche Serafino denuncia perplessità e resistenze sul cammino dello scrittore. Nel treno che lo riporta da Sorrento a Roma, sembra infatti in preda al panico, di fronte a un estraneo che lo osserva, con occhi ovati, come di smalto<sup>81</sup> ignorandolo. Ma, in tema di occhi, Gubbio pare incerto tra lo sguardo distaccato-imperturbabile della macchina cinematografica e quello empatetico e cristologico, dietro cui si avvertono letture da Dostoevskij. Tra i due sguardi, si accampa però un terzo, minoritario, ed è l'occhio sequestrato dalle stelle, ossia la pulsione a fuggire dal *particolare* in una prospettiva cosmica. Sul punto di impazzire per il dolore, è consigliato insomma di spiare in alto il cielo e tutto si ridimensiona. In questo caso premono gli echi dalla leopardiana *Ginestra*. Basta allora che una persona sia avviata a morire, perché subito diventi misteriosa e sacra, anche se esibita in precedenza come insignificante e ridicola. Si potrebbe ipotizzare in tal senso una *liaison* tra il Pirandello di Serafino nei momenti buoni e un solido filone della nostra narrativa, si pensi a Elsa Morante, contrassegnato da una indubbia vocazione *creaturale*. Se la macchina cataloga e minimizza i personaggi a formiche, la percezione della mortalità, al contrario, ne rilancia il principio di individuazione, l'unicità della *dramatis persona* stessa. Ecco Aldo Nuti, per esempio. Costui, mentre discetta di foto del padre morto prima della sua nascita, da smanioso, arrogante, disgustoso com'era nei suoi progetti di affermazione anche erotica, suscita all'improvviso una pena infinita e ineffabile a Serafino. E quest'ultimo, per garantirsi dagli ultimi turbamenti che lo assalgono davanti alla donna, la russa attrice e la giovane Luisetta, sosia della Adriana di Mattia, si fa muto, senza più voce, ceduta a mo' di sacrificio, per affidare alla scrittura un risarcimento cimiteriale nei riguardi di personaggi altrimenti oggetto di ironia, con echi indiretti da *Spoon River anthology* di Edgar Lee Masters del 1915 :

81 L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, op. cit., p. 702.

*Egli era ancora su la terra un piccolo essere. Inutile, quasi nullo ; ma era, e m'era accanto, e soffriva. Pure lui soffriva, come tutti gli altri, della vita che è il vero male di tutti.[...] Ora era qua, ancora accanto a me, in una sera di giugno, di cui non poteva respirare la dolcezza ; domani forse, perché la vita gli s'era così voltata dentro, non sarebbe stato più : quelle sue gambe non le avrebbe più mosse per camminare ; non lo avrebbe più veduto quel viale per cui andavamo ; e non se le sarebbe più calzate al piede da sé quelle belle scarpette verniciate e quei calzini di seta, e né più si sarebbe, anche in mezzo alla disperazione, compiaciuto ogni mattina, davanti allo specchio dell'armadio, dell'eleganza del suo abito inappuntabile su la bella persona svelta ch'io potevo toccare, ecco, ancora viva, sensibile, accanto a me<sup>82</sup>.*

Mai più, iterato come una litania. Infine Vitangelo, che rinuncia per libera scelta alla donna e ai soldi pure un tempo posseduti. Perché Moscarda ha avuto una moglie, ha avuto anche un'amante, quest'ultima quasi senza volerlo, in un gioco di goffi fraintendimenti e di sfasature interpersonali. Ma in quanto si spossa della roba, assurdo a un rango più che mai antinaturalistico. Scrittore epifanico, s'è detto, Vitangelo, riassume in sé le modalità dei suoi fratelli, ossia il lato postumo di Mattia e quello epicureo di Serafino. Vitangelo, però, è altresì un soggetto acefalo. Se Gubbio è ancora il classico *raisonneur* del palcoscenico dialettico pirandelliano, l'uomo in cima alla torre, da cui scende nei momenti di empatia verso il mondo, Moscarda non può a questo punto che privarsi dello sguardo/parola scritta per divenire solo corpo, solo viscere cieche. Regredito a una dimensione affettiva che Freud non esiterebbe a definire perversa-polimorfa, agitato da una libido senza più una direzione, Vitangelo accelera le proprie epifanie ancora una volta davanti allo specchio. Non lo specchio in cui Mattia non sa se mirare l'occhio strabico o truccarsi meglio per essere primattore, ma

lo specchio che sorprende Serafino, meglio il suo doppio in *Ciascuno a suo modo*, Diego Cinci, e favorisce il passaggio al non-io. In quest'altro specchio, inciampiamo per sbaglio e scorgiamo con orrore l'occhio dell'altro, per mettere a nudo come siamo percepiti da chi ci coglie con indifferenza o con ostilità. Ad apertura di *Uno, nessuno e centomila* lo specchio funziona grazie al triangolo formato dal protagonista, la sua immagine e la moglie. Adesso, il protagonista scopre di essere una cosa, un brutto naso pendente verso destra. Ora, inizia il viaggio che lo conduce innanzitutto alla perdita del sé unitario, quindi al dualismo tra il soggetto in sé e lo sguardo dell'altro, e alla fine, novello Alice, lo trasforma nello specchio stesso, in cui precipita e deflagra. Diventa in tal modo un soggetto schizofrenico in chiave euforica, dopo aver vissuto puntuali momenti di insicurezza per tanto spaesamento ontologico. Lo vediamo così, questo multianima dannunziano, questo fanciullino pascoliano, nel finale del romanzo, mimetizzato dal berretto, dagli zoccoli e dal camiciotto turchino dell'ospizio<sup>83</sup>.

Ebbene, questo scrittore di accensioni liriche, di metamorfosi, sembra parallelo alla svolta mitica dell'ultimo teatro pirandelliano. A partire dal 1925, il *casting* è ben mutato, e le gerarchie vedono il dominio di una superfemmina, Marta Abba fatale, adatta a personaggi onirici ed eccessivi come maghe, streghe, sante e prostitute, ai danni del *raisonneur* loico, scettico e sillogistico<sup>84</sup>. Ma Vitangelo non può stare in scena, così come idealmente rifiuta ormai la pagina. Se Pascal può salire organicamente alla ribalta, se Serafino senza corpo ma dotato di una bella testa pensante, giudicante o assolvente, potrebbe pur sempre farsi ascoltare magari a una radio, ovviamente lasciando a uno speaker la comunicazione delle

83 L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, op. cit., p. 900.

84 Sui rapporti tra il drammaturgo e la sua musa, cfr. P. Puppa, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 117-141 ; R. Alonge, « Appunti su Pirandello, Marta Abba e il cinema », in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano : otto e novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, p. 39-53.

82 *Ibid.*, p. 727.



sue *maximes*, Moscarda rifugge per necessità da una qualsiasi visibilità attorale. Le incessanti metafore, in cui si esprime alla fine, richiedono forse altri media. Nemmeno il citato teatro dei miti, dove la parola diventa magica, benedicente o maledicente, per riacquistare comunque il proprio statuto, può fare al caso. Soltanto il teatro notturno delle avanguardie storiche, dal futurismo al surrealismo, solo le trasgressioni estetiche che violentano lingua e sintassi teatrali a partire dalla Grande Guerra, oppure gli incroci tra cinema muto e musica teorizzati dallo stesso commediografo agrigentino, sono in grado di tradurre obliquamente la centrifugazione dell'io. In tal modo, la scrittura si rovescia in pura fisicità, e implica un salto altrove. Per esempio, la citazione seguente di Vitangelo trasuda ricordi poetici, dall'*Infinito* leopardiano al frammento ungarettiano del 1916, *C'era una volta*, dove leggiamo: « Bosco Cappuccio/ ha un declivio/di velluto verde/ come una dolce/ poltrona<sup>85</sup> ». Allo stesso modo le ebbrezze di Moscarda, le microepifanie godute dall'io quali ossimori sensitivi, quali piaceri angosciosi, cantano ormai la dissoluzione dell'io protagonista, disperso nell'accoppiamento con una coperta-sipario:

*Poi mi guardavo le mani che ancora mi tremavano esangui; le abbassavo sulle gambe e con la punta delle dita carezzavo lievemente la peluria verde di quella coperta di lana. Ci vedevo la campagna: come se fosse tutta una sterminata distesa di grano; e, carezzandola, me ne beavo, sentendomi davvero, in mezzo a tutto quel grano, con un senso di così smemorata lontananza, che quasi ne avevo angoscia, una dolcissima angoscia. Ah, perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tra l'erba, al silenzio dei cieli; empirsi l'anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria<sup>86</sup>.*

85 Cfr. G. Ungaretti, *C'era una volta*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969, vol. II, p. 846.

86 L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, op. cit., p. 896.

## « Strazio di libri ». Pirandello legge Cervantes alla luce della « realtà dei nuovi tempi »

di Florinda Nardi

Il punto di partenza per un discorso, se non una ricerca, sul rapporto tra Luigi Pirandello e Miguel de Cervantes Saavedra non può che essere il regesto di tutti i luoghi nei quali Pirandello fa esplicitamente riferimento alle opere e alle idee dell'autore del *Don Chisciotte della Mancia*, prima di tutto, in un contesto teorico-critico diretto e consapevole.

È indubbio che, se si prende a riferimento la saggistica, il passaggio più luminoso e di sicuro più illuminante per una comparazione di poetiche rimane il confronto tra i personaggi di Orlando e di Don Chisciotte – e di conseguenza tra le impostazioni e gli stili dei loro rispettivi autori, Ariosto e Cervantes – che diventerà funzionale alla definizione stessa di umorismo pirandelliano contenuta nel saggio del 1908.

Ma prima di arrivare ad analizzare meglio un passaggio tanto significativo per la costruzione del 'sentire' umoristico di Pirandello è necessario, e più opportuno, ricostruire l'intero percorso che ha visto Pirandello confrontarsi con Cervantes, riprendendo in sequenza cronologica almeno i riferimenti più importanti, al fine di comprendere la profondità e la maturazione di una relazione/influenza che fonda le sue radici in tempi molto più precoci rispetto all'elaborazione del saggio del 1908 e continua a dare frutti lungo tutto l'arco della vita di Pirandello.

La prima volta che Pirandello scrive pubblicamente rimandando a Cervantes e al suo *hidalgo* è l'8 novembre 1895, in occasione della recensione *Su « Le vergini delle rocce »* di Gabriele d'Annunzio<sup>87</sup>.

87 L. Pirandello, *Su « Le vergini delle rocce »* di Gabriele d'Annunzio, SI, p. 98-102.

La critica si apre con l'interrogativo, non puramente retorico, « è permessa la discussione?<sup>88</sup> » in un contesto nel quale Pirandello recensore si appresta a demolire la costruzione di un personaggio, il protagonista Claudio Cantelmo, che vorrebbe essere serio e che invece risulta soltanto una caricatura. In questa prima apparizione, in realtà, la penna di Cervantes sembra essere presa a misura di un contrasto, di una contraddizione :

*Non è un degenerato in tutto anche Claudio Cantelmo della famiglia dell'ingegnoso Hidalgo don Chisciotte della Mancia? Consideratelo un po' infatti, mettendolo accanto a Napoleone Bonaparte, e dite se non vi parrà veramente una caricatura comicissima del corso eroe, degna della penna immortale di Michele Cervantes. Avrete Napoleone il quale, con*

*La procellosa e trepida / Gioia d'un gran disegno, / L'ansia d'un cor che indocile / Ferve pensando al regno,*

*se ne va in villeggiatura, alla casta conquista e non difficile di tre principesse languenti nel tedio e nella solitudine, non più giovanissime, per sceglierne una ; la quale gli deve generare il figliuolo che a suo tempo (dato che nasca e cresca come Napoleone l'ha preconcelto) sarà re di Roma<sup>89</sup>.*

Cantelmo è talmente estraneo alla realtà in cui è inserito dal suo autore da risultare ridicolo, producendo un contrasto rispetto al « come dovrebbe essere » come personaggio costruito, fatto e non vivo. In questa contraddizione si intravede in realtà il senso di quel « contrario »

88 *Ibid.*, p. 98.

89 *Ibid.*, p. 101-102.

che prima nel suo « avvertimento » sarà fondamentale all'umorismo pirandelliano. L'accostamento al personaggio cervantino è dunque solo per la totale inconsapevolezza del reale che lo circonda, se Cantelmo appartiene alla famiglia dell'ingegnoso *hidalgo* è solo perché il suo autore non è riuscito a far sì che « viva di vera vita e risulti organico e reale nella rappresentazione esteriore<sup>90</sup> ». Quell'estraneità e quella ridicolezza si fanno ancora più acute perché non erano assolutamente nelle intenzioni dell'autore che ha dato « non » vita a Claudio Cantelmo.

Che Cervantes, però, sia letto e indagato da Pirandello fino a diventare un punto di riferimento, una pietra di paragone per la propria poetica, lo si comincia a vedere con più concretezza già in « Un preteso poeta umorista del secolo XIII », pubblicato nel febbraio-aprile 1896 su *La vita italiana*, poi destinato a confluire ne *L'umorismo* (1908). Pirandello vi discute la teoria di Alessandro D'Ancona sull'umorismo di Cecco Angiolieri<sup>91</sup> e prelude a quella che sarà la più sistematica definizione nel saggio del 1908 : « l'umorista vero non cerca la parola o la frase che muovano al riso; l'umorista non vuol far ridere<sup>92</sup> ». Sul modello di Berni, Pirandello chiarisce il concetto di satira, ma riferendosi a Cervantes precisa :

*La satira nasce, è vero; ma spontanea, dalla descrizione stessa, da ogni particolare, quasi senza sospetto, e nessuna parola, nessuna frase te lo farà capire, come nasce insomma dal Don Chisciotte, che, poveretto, fa e dice sempre sul serio, ed è per ciò ridicolo<sup>93</sup>.*

90 *Ibid.*, p. 102.

91 A. D'Ancona, « Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del secolo decimoterzo », *Nuova Antologia*, Gennaio 1874, p. 5-57 (poi in *Studi di Critica e Storia Letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1880).

92 L. Pirandello, *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, SI, p. 222-240 (224).

93 *Ibid.*, p. 225.

Così, sulla linea di un “sentimentalismo” che da Rabelais arriva a Sterne, per Pirandello Cervantes si distingue profondamente da Berni, al massimo considerato « uno dei precursori del poema eroicomico<sup>94</sup> », per rientrare pienamente in una prima definizione di umorista :

*Per me l'umorismo, sotto qualunque aspetto si voglia considerare, è sempre una forma di sentimentalismo, anzi - mi si passi l'immagine - è lo stesso sentimentalismo, che ride per una faccia, la faccia opposta piangendo ; ride delle sue stesse lacrime, dei suoi sogni andati a vuoto e vani, dei suoi desideri sproporzionati alla possibilità del volere ; ed è bene spesso un eccesso, che risponde a un altro eccesso<sup>95</sup>.*

Don Chisciotte, infatti, corrisponde pienamente a questo “sentimentalismo”. Pirandello, poi, approfondisce la sua indagine partecipando alle celebrazioni per i quattrocento anni dalla pubblicazione di *Don Chisciotte della Mancia*, nel 1905, pubblicando su *Il Momento* « L'umorismo di Cervantes » in cui anticipa la definizione di caricatura, di satira e, infine, quella di umorismo che metterà il personaggio di Don Chisciotte come modello sopra gli altri nel saggio del 1908<sup>96</sup>. È infatti solo nel percorso su *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*, cioè il quinto capitolo de *L'umorismo*, che si stabiliscono chiari equilibri tra modelli nella comparazione con Pulci e, soprattutto, con Ariosto ; si capisce allora come la « magia dello

stile », che però « non stride », di Ariosto venga vinta dall'umorismo di Cervantes.

*Ecco, ho detto la parola : la magia dello stile. Il poeta ha compreso che a un solo patto si poteva dar coerenza estetica e verità fantastica a quel mondo, ove appunto la magia ha tanta parte : a patto che il poeta diventasse un mago a sua volta, e il suo stile dalla magia prendesse qualità e virtù. E c'è l'illusione che il poeta crea a noi, e talvolta anche a sè stesso, immedesimandosi nel giuoco fino ad abbandonarvisi tutto. Ah, quel giuoco tanto gli par bello, che amerebbe di crederlo realtà : non è, pur troppo ! Tanto che, di tratto in tratto, il velo sottilissimo si squarcia; attraverso lo squarcio la realtà vera, del presente, si scopre, e allora l'ironia diffusa si raccoglie d'un subito e con improvviso scoppio s'appalesa. Questo scoppio però non stride, non urta mai troppo : si presenta sempre<sup>97</sup>.*

Ariosto non può permettere un riso burlesco e grossolano, non vuole fare « ridicola violenza alla realtà »<sup>98</sup> ed è capace di dominare la « meravigliosa fantasia creatrice »<sup>99</sup> ; fin dove può, riesce a dare consistenza alla realtà immaginata, di darle una rappresentazione e, laddove non gli è possibile dare forma all'irreale, risolve tale impossibile rappresentabilità con una leggerezza di sogno – parafrasando Pirandello – attraverso « la magia dello stile ». Il limite di Ariosto, però, almeno secondo la lente dell'umorismo pirandelliano, è proprio che nell'appalesarsi della realtà in questo meccanismo dell'ironia lo « scoppio » non stride, cioè - potremmo dire - non manifesta una

94 *Ibid.*, p. 226.

95 *Ibid.*

96 S. Zappulla Muscarà, « L'umorismo di Cervantes », in id., *Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1983, p. 260-264. Cfr. C. De Fusco, *Il fascino di don Chisciotte. Unamuno e Pirandello*, Roma, Albatros, 2015, in particolare 1905-1908. *La vida e l'ironia* (p. 51-81).

97 L. Pirandello, *L'umorismo*, SI, p. 859.

98 *Ibid.*, p. 858.

99 *Ibid.*

contrarietà, non è mai inopportuno, appunto « non urta mai troppo ». Non solo, l'uso della magia, delle illusioni, del “fantasmagorico” che fa Ariosto crea un gioco di specchi che lo porta fuori da ogni tentativo di rappresentare il reale perché « la realtà diventa magia e la magia realtà<sup>100</sup> ». Un « giuoco » che Pirandello apprezza molto e che attribuisce tutto allo stile dell'autore che non porta tuttavia Ariosto a raggiungere la capacità di fondere insieme comico e tragico ma al massimo di « trasportare in quel mondo fantastico le ragioni del presente<sup>101</sup> ».

Ecco allora che comico e tragico si possono fondere solo nell'opera di un poeta che

*Darà a questo mondo fantastico del passato consistenza di persona viva, corpo e lo chiamerà Don Quijote, e gli porrà in mente e gli darà per anima tutte quelle fole e lo porrà in contrasto, in urto continuo e doloroso col presente. Doloroso, perché il poeta sentirà viva e vera entro di sé questa sua creatura e soffrirà con essa dei contrasti e degli urti<sup>102</sup>.*

Miguel de Cervantes diviene così il poeta più vicino – nel modo di concepire il personaggio, di soffrire con lui, di volerlo come esso si vuole – al sentire pirandelliano e non può dunque che essere, in questo primo paragone, con Ariosto per contraddizione e con se stesso per similitudine che si legge la prima fondamentale esemplificazione del « sentimento del contrario ».

100 *Ibid.*, p. 860.

101 *Ibid.*, p. 874.

102 *Ibid.*

*A chi cerca contatti e somiglianze tra l'Ariosto e il Cervantes, basterà semplicemente por bene in chiaro in due parole le condizioni in cui fin da principio il Cervantes ha messo il suo eroe e quelle in cui s'è messo l'Ariosto. Don Quijote non finge di credere, come l'Ariosto, a quel mondo meraviglioso delle leggende cavalleresche: ci crede sul serio; lo porta, lo ha in sé quel mondo, che è la sua realtà, la sua ragion d'essere. La realtà che porta e sente in sé l'Ariosto è ben altra; e con questa realtà in sé, egli è come sperduto nella leggenda. Don Quijote, invece, che ha in sé la leggenda, è come sperduto nella realtà. Tanto è vero che, per non vaneggiar del tutto, per ritrovarsi in qualche modo, così sperduti come sono, l'uno si mette a cercar la realtà nella leggenda; l'altro, la leggenda nella realtà.*

[...]

Ma il riso che qua scoppia per quest'urto con la realtà è ben diverso di quello che nasce là per l'accordo che il poeta cerca con quel mondo fantastico per mezzo dell'ironia, che nega appunto la realtà di quel mondo.

L'uno è il riso dell'ironia comicità, l'altro il riso dell'umorismo.

Allorché Orlando urta anche lui contro la realtà e smarrisce del tutto il senno, getta via le armi, si smaschera, si spoglia d'ogni apparato leggendario, e precipita, uomo nudo, nella realtà. Scoppia la tragedia. Nessuno può ridere del suo aspetto e de' suoi atti; quanto vi può essere di comico in essi è superato dal tragico del suo furore.

Don Quijote è matto anche lui; ma è un matto che non si spoglia; è un matto anzi che si veste, si maschera di quell'apparato leggendario e, così mascherato, muove con la massima serietà verso le sue ridicole avventure.

Quella nudità e questa mascheratura sono i segni più manifesti della loro follia. Quella, nella sua tragicità, ha del comico; questa ha del tragico nella sua comicità. Noi però non ridiamo dei furori di quel nudo; ridiamo delle prodezze di questo mascherato, ma pur sentiamo che quanto vi è di tragico in lui non è del tutto

annientato dal comico della sua mascheratura, così come il comico di quella nudità è annientato dal tragico della furibonda passione. Sentiamo in somma che qui il comico è anche superato, non però dal tragico, ma attraverso il comico stesso. Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando<sup>103</sup>.

È questa la definizione dell'umorismo, è questo il sentimento del contrario la cui teoria Pirandello esplicherà nella seconda parte del suo saggio. È qui che il lettore comincia a capire quanto il comico sia funzionale all'umorismo, quanto l'umorismo sia un passaggio dal comico al tragico innescato dal meccanismo della riflessione che permette la compresenza del doppio contemporaneo sentire. È qui opportuno ricordare, per restituire il giusto peso a questa lunga citazione, che nell'edizione del 1908 al passo appena citato, dedicato al don Chisciotte, era effettivamente affidata la prima significativa esemplificazione di cosa Pirandello intendesse per umorismo.

L'esempio infatti della « vecchia signora, coi capelli ritinti » a cui – oggi si potrebbe persino dire scolasticamente – Pirandello consegna la definizione del modello di personaggio umoristico, non appartiene all'edizione del 1908, ma è successiva alla prima edizione de *L'umorismo* e si ritrova con varianti minime, per la prima volta in un'intervista del 25/26 luglio 1911 rilasciata da Pirandello a Pier Maria Rosso di San Secondo<sup>104</sup> e solo dopo inserita nell'edizione del saggio del 1920. Tolto quell'esplicito esempio, nella prima redazione,

103 *Ibid.*, p. 874-876.

104 L'intervista, intitolata *L'opera nuova di un umorista siciliano*, è ora consultabile in I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello « Parole da dire, uomo agli altri uomini »*, prefazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002, p. 99-105. Cfr. F. Nardi, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Manziana, Vecchiarelli, 2006, in particolare il capitolo *Il comico ne « L'umorismo » di Pirandello*, p.139-172 (168).

il compito di chiarire al lettore l'essenza e i caratteri dell'umorismo era affidato agli esempi disseminati nella prima parte del saggio, nella quale Pirandello era stato costretto a prendere la materia « di spalle ». Il lettore del 1908 doveva districarsi tra don Abbondio, Orlando, don Chisciotte, per far quadrare o meglio per inquadrare in un personaggio-esempio l'essenza dell'umorismo pirandelliano così come descritta nella seconda parte. È indubbio, allora, che al confronto tra l'ironia ariostesca e l'umorismo cervantino, nella differenza tra Orlando e Don Chisciotte, si potesse riconoscere l'esempio più tangibile di cosa Pirandello definisse umorismo.

Tanto più che nella seconda parte, laddove Pirandello porta un'ulteriore comparazione, questa volta tra Manzoni e Cervantes, tra don Abbondio e don Chisciotte, sempre nel secondo si riconosce una similitudine del processo creativo, la somiglianza tra autore e personaggio, meglio ancora la relazione di dipendenza della « creatura » dal « piccolo padreterno »:

*Gran cosa come si vede, avere un ideale - religioso, come il Manzoni ; cavalleresco, come il Cervantes - per vederselo poi ridurre dalla riflessione in don Abbondio e in Don Quijote ! Il Manzoni se ne consola, creando accanto al curato di villaggio fra Cristoforo e il cardinal Borromeo ; ma è pur vero che essendo egli sopra tutto umorista, la creatura sua più viva è quell'altra, quella cioè in cui il sentimento del contrario s'è incarnato. Il Cervantes non può consolarsi in alcun modo perché, nella carcere della Mancha, con Don Quijote - come egli stesso dice - genera qualcuno che gli somiglia<sup>105</sup>.*

105 L. Pirandello, *L'Umorismo*, SI, p. 930.

È dunque indubbio che al personaggio di Don Chisciotte fin dal 1908 era affidato il compito di esemplificare l'incarnazione del « sentimento del contrario », anzi, esattamente come nella definizione della essenza, dei caratteri e della materia dell'umorismo non rientra solo la relazione tra l'avvertimento e il sentimento del contrario, tra comico e umorismo, ma trovano posto anche tanti altri fondamentali concetti come, la riflessione, il flusso della vita, il sentirsi e il vedersi vivere, l'essere fuori di chiave, il rapporto tra fantasia e personaggio che definiscono un sentire, un essere "umorista" più che una poetica, così, se si torna alle pagine dedicate al Cervantes nella prima parte del saggio, ci si accorge che tante sono le anticipazioni di questo sentire e di queste modalità di operare, nonché di tematiche comuni e condivise che Pirandello dissemina spendendosi sull'autore del don Chisciotte. È dunque necessario andare a rintracciare, dopo aver individuato nell'*hidalgo* il modello principe del personaggio umoristico pirandelliano, gli altri fili che si legano a tutti i concetti chiave contenuti sopra e che costituiscono una rete, meglio una tela, sulla quale rimangono incastrati episodi di realtà, frammenti di verità, una realtà che stride, una verità che è insieme nessuna e centomila.

*E allora la satira dov'è? Noi tutti amiamo questo virtuoso cavaliere; e le sue disgrazie se da un canto ci fanno ridere, dall'altro ci commuovono profondamente. Se il Cervantes voleva far dunque strazio dei libri di cavalleria, per i mali effetti che essi producevano negli animi de' suoi contemporanei, l'esempio ch'egli reca con Don Quijote non è calzante. L'effetto che quei libri producono in Don Quijote non è disastroso se non per lui, per il povero Hidalgo. Ed è così disastroso, solo perchè l'idealità cavalleresca non poteva più accordarsi con la realtà dei nuovi tempi.*

*Orbene, questo appunto, a sue spese, aveva imparato don Miguel Cervantes de Saavedra. Com'era stato egli rimeritato del suo eroismo, delle due archibugiate*

*e della perdita della mano nella battaglia di Lepanto, della schiavitù sofferta per cinque anni in Algeri, del valore dimostrato nell'assalto di Terceira, della nobiltà dell'animo, della grandezza dell'ingegno, della modestia paziente? che sorte avevano avuto i sogni generosi, che lo avevan tratto a combattere sui campi di battaglia e a scrivere pagine immortali? che sorte le illusioni luminose? S'era armato cavaliere come il suo Don Quijote, aveva combattuto, affrontando nemici e rischi d'ogni sorta per cause giuste e sante, s'era nutrito sempre delle più alte e nobili idealità, e qual compenso ne aveva avuto? Dopo aver miseramente stentato la vita in impieghi indegni di lui; prima scomunicato, da commissario di proviande militari in Andalusia; poi, da esattore, truffato, non va forse a finire in prigione? E dov'è questa prigione? Ma lì, proprio lì nella Mancha! In un'oscura e rovinosa carcere della Mancha, nasce il Don Quijote.*

*Ma era già nato prima il vero Don Quijote: era nato in Alcalà de Henares nel 1547. Non s'era ancora riconosciuto, non s'era veduto ancor bene: aveva creduto di combattere contro i giganti e di avere in capo l'elmo di Mambrino. Lì, nell'oscura carcere della Mancha, egli si riconosce, egli si vede finalmente; si accorge che i giganti eran molini a vento e l'elmo di Mambrino un vil piatto da barbiere. Si vede, e ride di sè stesso. Ridono tutti i suoi dolori. Ah, folle! folle! folle! Via, al rogo, tutti i libri di cavalleria!<sup>106</sup>*

È dunque l'esperienza, la vita stessa, a indicare a Cervantes la strada per dare vita al suo personaggio ed è in quella prorompente invasione dei fantasmi della fantasia che non lasciano tregua all'autore che Pirandello si riconosce. Lo strazio di libri che vuole fare Cervantes è paragonabile allo strazio delle verità degli altri da cui vuole difendersi Pirandello.

106 *Ibid.*, p. 881-882.

Se le scritture pubbliche registrano una lunga consuetudine con Cervantes, fino a suggellare l'imponente presenza del Chisciotte nell'*Umorismo*, quelle private retrodatano l'interesse del giovane Pirandello che forse, mediato dal poema *Don Chisciotti e Sancier Panza* di Giovanni Meli, già registra un confronto maturo con i caratteri del personaggio cervantino<sup>107</sup>. Risale al maggio del 1886 la lettera da Palermo nella quale Pirandello descrive la figura di Menico da Licata « venditore di uccelli » che decide di candidarsi alle elezioni politiche : « Costui, come Don Chisciotte, è un pazzo, e vorrebbe, nel suo intento, raddrizzare il mondo » il racconto nella lettera di Pirandello ha un « sicuro andamento narrativo e teatrale » e teatrale, come anche la chiusa :

*L'altra sera l'han fatto parlare ai suoi elettori. Sa leggere appena; se sappia scrivere non so. Ha i capelli e la barba, lunghi, gli occhi vitrei, come un pazzo, alto bruno, portamento ardito; quel cappello a cencio tirato sugli occhi gli dà l'aria di un tribuno. Un tribuno che andrà a finire al manicomio*<sup>108</sup>.

Come nota Alessandra Attiani, la storia ridicola ma con epilogo tragico sembra costruita intorno a un personaggio « uscito dalla fantasia del Pirandello più maturo » un uomo che si ritrova sospeso « fra il mondo reale e i tortuosi meandri della follia » :

*Tuttavia egli non è una creazione letteraria, bensì un uomo concreto. Non nasce dall'immaginazione dello scrittore ma dalla viva realtà, quasi a dire che ciò che*

*commuove e al tempo stesso fa ridere, ciò che è assurdo eppure esiste, proprio questo è quanto di più vero e autentico vi sia al mondo*<sup>109</sup>.

La dimensione del personaggio cervantino, più reale della realtà costruita dalla fantasia, è una dimensione che Pirandello in quegli anni sente non soltanto pienamente sua, ma propria degli uomini dei suoi tempi. Nel 1887, in una lettera a Schinò insiste : « Noi tutti, chi più chi meno, leggendoci un po' in fondo, possiamo senza molta fatica trovare il nostro ritratto bello e fatto nella geniale figura di Don Chisciotte<sup>110</sup> ». Il riferimento è anche condizionato, probabilmente, da una condizione biografica estremamente personale, ma non per questo meno universale : « Noi non amiamo quasi mai la donna come veramente è, ma sempre come crediamo che essa sia : una Margherita, ma sempre Dulcinea<sup>111</sup> ».

Non da meno sono altre lettere giovanili, questa volta da Bonn, che palesano un Pirandello che guarda a Cervantes come a un modello, volontario o meno, del suo essere fuori dagli schemi richiesti dalla società moderna.

A partire, o anche a prescindere, dalla lettura e dall'uso che Pirandello fa del modello del Chisciotte, i parallelismi, le interferenze, i rimandi, le intersezioni, il gioco di specchi tra Pirandello e Cervantes sono tantissimi, e altrettanti sono stati gli studi che hanno approfondito la complessità di questa relazione.

109 A. Attiani, « L'arte come "dimenticanza" della vita nelle lettere giovanili di Pirandello », in R. Caputo, F. Guercio (a cura di), *Intorno a Pirandello*, Roma, Euroma, 1996, p. 13-43 (26).

110 L. Pirandello, *Amicizia mia: Lettere inedite al poeta Angelo Schinò, 1886-1887*, a cura di A. Armati e A. Barbina, Roma, Bulzoni, 1994, p. 95.

111 *Ibid.*

107 Cfr. C. De Fusco, *Unamuno e Pirandello*, op. cit., in particolare il capitolo *Alla scoperta di Cervantes* (p. 29-50).

108 L. Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1885-1889*, introduzione e note di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1993, p. 121 e 122.

« Sorprese dell'intertestualità » sono state da tempo e lungamente rivelate da Franco Zangrilli<sup>112</sup>; il « fascino di don Chisciotte » esercitato sull'autore dell'umorismo è stato abbondantemente studiato da Carla De Fusco<sup>113</sup>; c'è poi chi si è messo sulle « tracce del prode »<sup>114</sup> *hidalgo* e chi ha indagato « la natura filosofica dell'umorismo » proprio rimandando a Cervantes<sup>115</sup>. Tante le linee di contatto che procedono da questi parallelismi e che individuano temi ricorrenti: la follia, il doppio, l'universo femminile, il metateatro, l'autobiografismo, la creazione di *alter ego*, il rapporto filiale tra personaggio e suo autore. Ancora di più sono i rimandi intertestuali che riflettono affinità e connettono i mondi letterari descritti dai due autori. Ciò che qui si vuole approfondire, però, è una linea di ricerca intenta ad indagare la poetica, o meglio ancora, la definizione del proprio modo di essere poeta e umorista nella piena consapevolezza pirandelliana, ossia l'ineluttabilità della scrittura, l'urgenza della scrittura, l'impossibilità di vivere o sopravvivere, di uscire fuori dal carcere, reale o sociale, se non attraverso la scrittura. E se, da una parte, la scrittura deve fare « strazio di libri », cioè deve farsi prima lettura e poi scomposizione o addirittura strazio 'fisico' di quanto letto, dall'altra parte, deve fare i conti con « la realtà dei nuovi tempi », tempi di crisi della figura strana del nobile *hidalgo*, crisi della cultura cavalleresca e, peggio ancora, tempi di crisi, di corruzione « ingenerante la catastrofe sociale » per Pirandello. Come ha notato Pietro Milone, fin dal Taccuino di Bonn per poi concretizzarsi già in *Arte e coscienza d'oggi*, la « degenerazione antropologica degli

112 Cfr. F. Zangrilli, *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino, SEI, 1996.

113 Cfr. C. De Fusco, *Unamuno e Pirandello*, op. cit.

114 Cfr. E. Trubiano, *Sulle tracce del prode Don Chisciotte. Ricerca storico-letteraria su Miguel de Cervantes in occasione del quarto centenario della sua morte (1616-2016)*, Chieti, Solfanelli, 2015.

115 Cfr. M. Guarna, *Filosofia del lontano. La natura filosofica dell'umorismo di Pirandello*, Roma, Bonanno, 2010.

individui » (si ricordi l'uso dell'aggettivo “degenerato” attribuito al protagonista dannunziano dal quale è partito il nostro studio) è al centro della riflessione pirandelliana ma soprattutto l'attenzione è rivolta a chiunque scarti dalla norma di questa società e di questi tempi viene isolato, resta oggetto di ridicolo, considerato folle<sup>116</sup>.

Cervantes vive la propria “diversità” sulla propria pelle ed è dalla consapevolezza dell'inadeguatezza di questi tempi che nasce il Don Chisciotte: « Quanto più bella e più nobile sarebbe la vita, più giusto il mondo, se i propositi dell'ingegnoso gentiluomo potessero sortire il loro effetto !<sup>117</sup> ». Così sospira Pirandello prima di addentrarsi nelle spiegazioni dell'umorismo cervantino, prima di sottolineare che la sua non è satira ma umorismo.

Pirandello, non da meno, si rispecchia in Cervantes per l'urgenza della scrittura, per la necessità vitale di affidare alla scrittura il proprio “io”, quasi unica vera forma di sopravvivenza, dalla carcere reale per l'uno, da quella sociale per l'altro. Del resto la vita o la si vive o la si scrive, dirà in seguito Pirandello. Ma già nel 1891 egli percepisce l'onda di un cambiamento che non lascia molto spazio all'ottimismo e all'opera dello scrittore. Da Bonn, scriveva ai genitori considerando « l'arma migliore [...] per vincere il tempo » proprio la poesia, il talento letterario, la scrittura, e fors'anche qui Don Chisciotte è già modello, in quanto pazzo, inconsapevole perché « vorrebbe, nel suo intento raddrizzare il mondo » ma, proprio alla luce dei tempi moderni, Pirandello si rende conto dell'illusorietà dell'intento e dell'impossibilità di riuscita:

116 Cfr. P. Milone, « Don Chisciotte, Moscarda e Ilse (Arte e coscienza cent'anni dopo) », *Rivista di Studi Pirandelliani*, n. 10, giugno 1993, p. 99-105.

117 L. Pirandello, *L'umorismo*, SI, p. 881.



*Ma con quest'arma, miei cari, la società moderna non lascia più combattere, e tiene in conto di Don Chisciotte chi la possiede e la snuda in piazza. È dunque un'arma bella che bisogna tener nel fodero. Io, nei miei sogni di pazzo ragazzaccio, con quest'arma in mano m'ero fatto tante illusioni ; ora invece il meglio che mi resti da fare, è che uccida con la stessa arma questi sogni e queste illusioni, che per quanto gli cacci non vogliono andar via<sup>118</sup>.*

Il testo prelude a ben altri personaggi, ben altri fantasmi, ben altre creature, – verrebbe da dire, fatte della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni – di cui Pirandello non riuscirà mai a liberarsi. Al contempo, registra una condizione chisciottesca che è anche pirandelliana, nel senso di umoristica, ossia quella dell'essere fuori di chiave, di scartare dalla norma, non conveniente rispetto a ciò che la “società moderna” richiede.

Ora, si sa, e si è spesso ribadito<sup>119</sup>, che Pirandello, proprio nella definizione di *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, pone l'accento su molte altre parole chiave o sintagmi significativi che vanno ben oltre la definizione primaria di passaggio dall'« avvertimento del contrario » al « sentimento del contrario ». Oltre a quelle a cui già si accennava sopra : « la speciale attività della riflessione », la vita come “flusso”, il sentirsi o il vedersi vivere, l'essere fuori di chiave o forestiere della vita, aggettivi significativi e ricorrenti saranno anche « non conveniente » o « inopportuno ».

In tale direzione gioca un ruolo centrale la novella che Cervantes inserisce nel romanzo e che dà una luce particolare al testo :

118 Cit. in Pietro Milone, *op. cit.*, p. 102.

119 Cfr. anche F. Nardi, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana, op. cit.*

« Incauto Sperimentatore<sup>120</sup> » o « Indagatore segreto », o « Curioso indiscreto », tante – perché di difficile e polisemica interpretazione è il titolo originale – sono le traduzioni del racconto autonomo a cui le avventure di Don Chisciotte lasciano spazio tra il XXXIII e il XXXV capitolo del primo volume « *Donde se cuenta la novela del Curioso Impertinente* »<sup>121</sup>.

La digressione, considerata per lungo tempo letteralmente « inopportuna » rispetto al *continuum* del racconto delle avventure dell'*hidalgo*, in realtà, da un punto di vista dell'esegesi pirandelliana, fornisce un notevole gioco di specchi. Innanzi tutto, è bene sottolineare che il gioco del triangolo amoroso, tra Anselmo, Camilla e Lotario, messo in scena da Cervantes, trae il suo argomento dal *Canto XLIII* dell'*Orlando Furioso*<sup>122</sup>. Va sottolineato come, la lettura retrospettiva della novella trovi, nella traduzione de *Il curioso inopportuno*, un *exemplum* veritiero all'interno del romanzo che narra la fine degli *exempla* e la crisi di un'intera epoca<sup>123</sup>.

Questa inopportunità, questa non convenienza, questo stridore di cui si vestono i fatti e le verità rappresentate, nel testo di Cervantes come in quelli di Pirandello, sono ciò che provocano la perplessità, ossia quello « stato irresoluto della coscienza » che appunto « distingue nettamente l'umorista dal comico, dall'ironico, dal satirico » : la sua consapevolezza ! Solo la perplessità permette lo stato umoristico, la

120 Cfr. M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione, introduzione e note di V. Bodini, Torino, Einaudi, 1994.

121 Sui problemi della traduzione cfr. V. Nardoni, *La « Novella del curioso impertinente » : un « orologio » cervantino nelle sue prime traduzioni europee (Shelton, Oudin, Franciosini)*, in M.G. Profeti (a cura di), *Il viaggio della traduzione*, Atti del convegno, Firenze, 13-16 giugno 2006, Firenze, Firenze University Press, 2007.

122 Cfr. la nota di V. Bodini in M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia, op. cit.*, p. 352.

123 M. de Cervantes, *Il curioso inopportuno. Una novella dal Don Chisciotte*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2005.

sospensione tra il sì e il no, la capacità di fermarsi, riflettere, scomporre, guardare all'ombra.

È quella perplessità che si materializza nello « strappo del cielo di carta » del teatro delle marionette narrato da Paleari ne *Il Fu Mattia Pascal*, a fare la differenza tra il teatro antico e quello moderno, tra Oreste e Amleto. Ma è il contrasto con « la realtà dei nuovi tempi » e la decisione – poi disattesa da Pirandello – di « tener nel fodero l'arma » migliore per vincere il tempo perché « non mi par più tempo, questo, di scrivere », a fare la differenza, stavolta in consapevole contiguità, tra il romanzo moderno e il romanzo contemporaneo, tra Cervantes e Pirandello.

## **On tourne à l'épreuve de Walter Benjamin**

par Paolo Giovannetti

Notre contribution propose une sorte d'expérience *in vitro*. Il s'agit de tester la relation entre le roman de Pirandello *On tourne* (*Si gira...*, 1916, dont le titre définitif est *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1925) et la théorie sur le cinéma que Walter Benjamin expose dans son célèbre essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>124</sup>. En plus de souligner les rapports positifs, factuels, entre ces deux ouvrages, nous avons l'ambition de saisir un *effet Benjamin*, pour ainsi dire : la nécessité de tenir compte de sa pensée lorsqu'on s'attache à expliquer certaines contradictions de la vision du cinéma que Pirandello a transmise dans son roman.

Quand, en 1935 (entre octobre et décembre), Benjamin se consacre à la rédaction de son essai, il utilise, en la citant, une page du roman de Pirandello. Cependant, il ne paraît pas avoir lu directement *Si gira...* ; il semble plutôt avoir connu son roman par l'intermédiaire d'un passage que Léon Pierre-Quint cite dans une étude, intitulée *Signification du cinéma*, et qui est contenue dans un volume collectif, *L'art cinématographique*, publié à Paris en 1927<sup>125</sup>. Il faut préciser que la traduction française du roman de Pirandello,

124 Pour une édition française récente, voir W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, in *Euvres*, W. Benjamin, Paris, Folio-Gallimard, 2000, vol. III. La première traduction française, de P. Klossowski (avec la collaboration de l'auteur), fut publiée sous le titre de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung*, Herausgegeben im Auftrag des Instituts für Sozialforschung von Max Horkheimer, V, 1936, Paris, Librairie Félix Alcan, (1937), p. 40-68.

125 L. Pierre-Quint et al., *L'art cinématographique*, II, Paris, Alcan, 1927, p. 14-15.

*On tourne* (par C. de Laverrière<sup>126</sup>), date de 1925 ; cette version a été réalisée à partir de l'édition du roman de 1916 (*Si gira...*<sup>127</sup>).

Pirandello joue un rôle très important dans l'essai de Benjamin *L'œuvre d'art* à l'époque de sa reproductibilité technique, puisque l'extrait de son roman exemplifie l'aliénation des acteurs de cinéma face à la caméra. Ce qui chez Pierre-Quint était une notation un peu grossièrement sociologique (il parlait des conditions « industrielles » du cinéma), chez Benjamin devient une observation véritablement « médiatique ».

Nous allons citer d'après la traduction française de Pierre Klossowski (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*) de 1937<sup>128</sup>, qui est conforme à la première édition allemande (1936) de l'essai de Benjamin<sup>129</sup>. Rappelons qu'aujourd'hui nous ne lisons pas l'essai de Benjamin dans sa première édition, mais plutôt dans la troisième (1939), qui comporte de nombreuses transformations, notamment l'élimination de quatre paragraphes, l'insertion d'une préface et, surtout, l'ajout de notes.

Benjamin déclare :

126 L. Pirandello, *On tourne*, traduction de C. de Laverrière, Paris, Éditions du Sagittaire, Collection de la Revue européenne n°19, 1925, dorénavant indiqué par l'abréviation « OT ».

127 Pour cette raison, toutes les citations de notre étude seront tirées de l'édition 1916 du roman de L. Pirandello, *Si gira...*, Milan, F.lli Treves, 1916, dorénavant indiquée par l'abréviation « SG ».

128 Voir *supra*, la note 1. Rappelons que le volume récent de W. Benjamin, *Écrits français*, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1991, publie cette première traduction.

129 L'édition critique de l'essai de Benjamin que nous utiliserons pour toutes nos citations est W. Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », in *Gesammelte Schriften*, I.2, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991, dorénavant indiquée par l'abréviation « KZ ». Cette édition comprend notamment la traduction française de P. Klossowski.

*Pour le film, il importe bien moins que l'interprète représente quelqu'un d'autre aux yeux du public que lui-même devant l'appareil. L'un des premiers à sentir cette métamorphose que l'épreuve de test fait subir à l'interprète fut Pirandello. Les remarques qu'il fait à ce sujet dans son roman On tourne, encore qu'elles fassent uniquement ressortir l'aspect négatif de la question, et que Pirandello ne parle que du film muet, gardent toute leur valeur. Car le film sonore n'y a rien changé d'essentiel. La chose décisive est qu'il s'agit de jouer devant un appareil dans le premier cas, devant deux dans le second. « Les acteurs de cinéma, écrit Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indefinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence... La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres ; eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle<sup>130</sup>. » (KZ, p. 723)*

Chez Benjamin, tout cela a pour fonction de souligner la transformation profonde de l'acteur qui devient de plus en plus un élément négligeable de la communication cinématographique, après avoir perdu toute son aura d'interprète original. C'est le thème baudelairien de la perte de l'aura : un phénomène qui pour Benjamin est inéluctable. Le cinéma avec ses techniques, notamment avec le montage, ne peut que révolutionner le rapport entre acteur et public :

130 La citation du roman *On tourne* est tirée du sixième paragraphe du troisième fascicule (OT, p. 83-84). La dénomination « fascicule » figure dans la traduction citée, d'ailleurs conforme au texte italien, édition 1916, qui est divisé en « fascicoli ». Nous garderons donc ce terme (qui deviendra « quaderni » - cahiers - dans l'édition de 1925 (L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Florence, Bemporad, 1925 ; cf. TR, II, p. 517-735, et, pour les variantes, p. 1031-1056). Dans la version française de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* de Jacqueline Bloncourt-Herselin, parue, sous le titre *La dernière séquence*, en 1985 (Paris, Éditions Balland), c'est plutôt le terme français « cahier(s) » qui est utilisé.

l'acteur ne dialogue plus avec le public, mais avec une machine qui finit par le réifier.

Ces observations - même trop célèbres - sont à contextualiser sans doute un peu mieux. Première remarque : Benjamin apprécie Pirandello parce qu'il est un ennemi du cinéma ; son attitude largement réactionnaire lui est bien plus utile que certaines positions progressistes et tonitruantes, comme celles, par exemple, d'Abel Gance qui écrit dans le même volume, cité plus haut, auquel Pierre-Quint a collaboré. Mais il s'agit surtout de constater que dans la première édition de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* Benjamin parlait de l'acteur et du jeu en soulignant, de manière presque provocante, la ressemblance du cinéma avec le sport et avec les tests sociopsychologiques. Plus précisément, il parvenait à opposer l'aliénation totale des ouvriers avec le peu d'humanité que les acteurs réussissent malgré tout à sauver et à restituer à leur public :

*Car c'est sous le contrôle d'appareils que le plus grand nombre des habitants des villes, dans les comptoirs comme dans les fabriques, doivent durant la journée de travail abdiquer leur humanité. Le soir venu, ces mêmes masses remplissent les salles de cinéma pour assister à la revanche que prend pour elles l'interprète de l'écran, non seulement en affirmant son humanité (ou ce qui en tient lieu) face à l'appareil, mais en mettant ce dernier au service de son propre triomphe. (KZ, p. 723)*

C'est comme si Benjamin avait essayé de nuancer son propre jugement historique quant à la position du cinéma dans l'imaginaire collectif en lui restituant des connotations humanistes, presque réconfortantes. Ces caractéristiques sont donc en contraste avec le sévère diagnostic véhiculé par le roman de Pirandello.

Par ailleurs, il faudrait se demander si l'affirmation mémorable de Benjamin, présente dans une note de la troisième édition de *L'Œuvre d'art...* (1939), c'est à dire : « Les parlements se vident au même temps que les théâtres<sup>131</sup> », a été tirée d'une phrase de Pirandello (troisième fascicule, paragraphe six) : « La macchina [...] riempie le sale dei cinematografi e lascia vuoti i teatri<sup>132</sup> » (SG, p. 92-93). En effet, Pierre-Quint ne cite pas cette phrase dans son étude. Ce qui suggère que Benjamin a sans doute lu Pirandello après la publication de la première édition de son essai, ou du moins qu'il a consulté le chapitre du roman d'où provient également le passage qu'il avait cité par l'intermédiaire de l'étude de Pierre-Quint.

Jusqu'ici, nous avons pris en considération des faits extérieurs. Venant à une analyse plus approfondie, il est possible de deviner, dans certains passages du roman, des positions tout à fait benjaminienne, qui sont parfois même en contraste avec l'idéologie explicite de Pirandello. Ce sont des moments-limites où les causeries bizarres du narrateur, l'opérateur Serafino Gubbio, laissent entrevoir des contradictions très intéressantes. La plus étonnante - qui est citée très souvent - concerne la perception que la femme fatale du roman, l'actrice Varia Nestoroff, a d'elle-même. Quand elle se voit dans un film, elle éprouve une forme de malaise pour ainsi dire « cognitif », car elle perçoit la violence qui vit dans sa personnalité seulement quand elle l'observe sur l'écran (deuxième fascicule, quatrième paragraphe) :

131 W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, *op. cit.*, p. 294 (« Es veröden die Parlamente gleichzeitig mit den Theatern », KZ, p. 369).

132 « La machine [...] remplit les salles des cinématographes et laisse les théâtres vides. » OT, p. 82.

Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo così alterata, scomposta, contraffatta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella ; ma almeno conoscerla.

Forse da anni e anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace<sup>133</sup>. (SG, p. 54)

C'est comme si, en parfait accord avec Benjamin, Pirandello acceptait la valeur « diagnostique » du cinéma par rapport à sa nécessaire réification des passions et des sentiments, par rapport à une intériorité qui ne peut exister qu'en forme objective, en forme d'ombre et de reflet.

Dans la perspective de Pirandello, d'ailleurs, le procédé opposé est tout aussi possible. En effet, il se peut que le regard de Varia Nestoroff mette à distance la machine du cinéma, à travers une sorte de plan renversé. L'« interpellation » du personnage, sa question qui s'accompagne d'un véritable regard-caméra - Serafino se confondant avec sa machine - remplit la fonction de déceler la vérité du cinéma en employant toutes les mensonges et les naïvetés qui le caractérisent. Dans le passage qui nous intéresse (quatrième fascicule, premier paragraphe), on assiste au travail de l'opérateur, et il faut imaginer Varia Nestoroff dansante, demi-nue, déguisée en Indienne...

133 « Elle-même demeure ahurie et presque atterrée à l'apparition sur l'écran de son image si altérée, si décomposée, si contrefaite ! Elle découvre là une personne qui est elle, et que cependant elle ne connaît pas. Elle voudrait bien ne pas se reconnaître en cette représentation ; mais au moins connaître ce qui est présenté. Peut-être, depuis des années, des années et des années, à travers toutes les mystérieuses aventures de sa vie, poursuit-elle ce démon, qui est en elle et qui lui échappe ; cependant, elle l'interroge, lui demande ce qu'il veut, puisqu'elle souffre, et ce qu'elle devrait faire pour l'apaiser, pour le calmer, pour lui donner la paix. » (OT, p. 49)

- Si gira !

E mi son messo, come un automa, a girar la manovella.

Tra i penosi contorcimenti di quella sua strana danza macabra, tra il luccichio sinistro de' due pugnali, ella non staccò un minuto gli occhi da' miei, che la seguivano, affascinati. Le vidi sul seno anelante il sudore rigar di solchi la manteca giallastra, di cui era tutto impiasticciato. Senza darsi alcun pensiero della sua nudità, ella si dimenava come frenetica, ansava, e pian piano, con voce affannosa, sempre con gli occhi fissi ne' miei, domandava ogni tanto :

- *Bien comme ça ? bien comme ça ?*

Come se volesse saperlo da me ; e gli occhi erano quelli d'una pazza. Certo, ne' miei leggevano, oltre la meraviglia, uno sgomento prossimo a cangiarsi in terrore [...]<sup>134</sup>. (SG, p 111-112)

Les rôles sont ici renversés : à ce moment, c'est l'opérateur qui est vu, qui se voit vu. Dans cette *vision d'une vision*, le lecteur retrouve la même horreur qui avait agacé Varia Nestoroff assistant à son action filmée.

Sans le savoir et même sans l'imaginer, Pirandello partage quelques idées de Benjamin concernant la fonction du cinéma. Notamment, il

134 « - On tourne ! Et comme un automate, je me suis mis à tourner ma manivelle. Au milieu des pénibles contorsions de son étrange danse macabre, parmi la fulgurance des poignards, elle ne détacha pas une minute ses yeux des miens, qui fascinés la suivaient. Je vis sur son sein haletant la sueur tracer des sillons sur la pomme jaunâtre dont elle était toute barbouillée. Sans prendre aucun souci de sa nudité, elle se démenait, comme une frénétique, elle haletait, et tout doucement, d'une voix inquiète, les yeux toujours fixés dans les miens, elle demandait de temps à autre : - *Bien comme ça ? Bien comme ça ?* Comme si elle voulait le savoir par moi ; et ses yeux étaient ceux d'une folle. Dans les miens, elle lisait sûrement, outre la surprise, un effroi prêt à se changer en terreur [...]. » (OT, p. 99-100)

finit par soutenir la possibilité de parvenir à une vision authentique de la réalité, grâce à une forme de cinématographie qui dénonce les aspects inconscients de la vie quotidienne. Dans le passage que je vais citer (quatrième fascicule, fin du paragraphe trois), nous pouvons constater la convergence (tout à fait inédite dans le roman) entre la philosophie, absolument verbale, logocentrique, de Serafino Gubbio, et son activité d'opérateur. Celle-ci, exceptionnellement, paraît instituer une vision instructive, didactique, des actions humaines. Si le cinéma fonctionnait d'une manière différente, il serait possible de déclencher des effets très positifs. Serafino comprend que la vision du monde du personnage nommé Simone Pau lui permet d'observer sa profession d'une manière différente :

[...] Se [la mia professione] fosse applicata solamente a cogliere, senz'alcuna stupida invenzione o costruzione immaginaria di scene e di fatti, la vita, così come vien viene, senza scelta e senz'alcun proposito ; gli atti della vita come si fanno impensatamente quando si vive e non si sa che una macchinetta di nascosto li stia a sorprendere. [...]

Ah se fosse destinata a questo solamente la mia professione ! Al solo intento di presentare agli uomini il buffo spettacolo dei loro atti impensati, la vista immediata delle loro passioni, della loro vita così com'è. Di questa vita, senza requie, che non conclude<sup>135</sup>... (SG, p. 133)

135 « [...] si [ma profession] s'appliquait seulement à saisir, sans aucune stupide invention ou construction imaginaire de faits et de scènes, la vie comme elle vient, sans choisir, les actions de la vie comme elles s'accomplissent lorsqu'on n'y pense pas, quand on vit et qu'on ignore qu'une machine est prête à les surprendre à la dérobée. [...] Ah ! si ma profession n'était destinée qu'à cela ! Si elle avait le seul but de montrer aux hommes le spectacle bouffon de leurs actes inopinés, la photographie immédiate de leurs passions, de leur vie prise sur le fait, de cette vie sans repos qui ne conclut pas... » (OT, p. 118-119)

Nous retrouvons ici quelque chose qui anticipe l'idée, qui sera centrale chez Benjamin, selon laquelle « la nature qui parle à la camera est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré » (KZ, p. 731). C'est la notion, élaborée par Benjamin, d'un « inconscient optique » qui s'ajoute à l'inconscient « pulsionnel » de Freud.

Du point de vue de l'histoire des médias, le grand problème, le nœud conceptuel que l'on doit résoudre, se trouve exactement ici. Premièrement, il faut signaler que la position de Pirandello (plus que celle de Benjamin) montre quelques analogies avec celle de Lukács qui, quelques années auparavant, en 1913, avait déclaré que le cinéma s'opposait au drame en cela qu'il exprimait un temps sans valeur, une succession d'événements dépourvus de contenu narratif<sup>136</sup>. Deuxièmement, à travers Pirandello, on peut entrevoir la divergence entre deux dimensions de cinéma différentes, celle qu'André Gaudreault<sup>137</sup> a nommée sa nature « monstrative » et celle qu'il a considérée comme sa nature « narrative ». L'une se réfère au cinéma primitif, sans montage, l'autre naît avec ce dernier. Il est évident que le cinéma que Pirandello accepte est totalement dépourvu de montage, tandis que Benjamin théorise surtout un cinéma du choc, qui ne peut exister sans la manipulation des images, des plans simples, sans leur transformation par l'action du découpage. Pirandello semble nier la légitimité d'un cinéma fondé sur l'illusion, « illusionniste », qui soit capable de raconter par un récit se fondant sur une intrigue. Son roman est une critique acharnée du *plotting*, de la construction de l'intrigue telle que la maison de production Kosmograph a réalisée dans ses studios. La mise en abîme à laquelle on assiste, c'est-à-dire la

136 G. Lukács, « Gedanken zu einer Aesthetik des Kinos », *Frankfurter Zeitung*, 10 septembre 1913.

137 A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Klincksieck, 1988.

réalisation du film dont le titre est *La femme et la tigresse*, a une valeur parodique : tous les contenus de cette représentation sont négatifs, ridicules même ; il est impossible de repérer une possibilité de narration qui ne soit pas un pur et simple avatar du roman-feuilleton.

Tout cela est vrai sur le plan thématique, mais seulement sur ce plan-là. Pirandello ne s'en rendait sans doute pas complètement compte : en effet, la structure même du roman *On tourne* est profondément influencée par le feuilleton et, surtout, par le cinéma exemplairement de montage. Il est certain que l'histoire racontée par Serafino Gubbio est très semblable à un *romanzo d'appendice* (un feuilleton), et cela au moins en deux sens. Les relations de Varia Nestoroff avec les hommes tiennent du schéma narratif de la femme fatale : elle ne peut que les séduire et les détruire, les ruiner. La comparaison entre la protagoniste et la tigresse est d'ailleurs surannée : par exemple, l'un des romans mondains de Giovanni Verga avait, quarante ans plus tôt, le titre de *Tigre reale* (*Tigresse royale*), et déjà à cette époque cela paraissait vieux, conventionnel. Nul besoin d'insister sur ce détail qui paraît évident, tout le roman étant construit - du moins dans sa première partie - sur une opposition, bien trop prévisible, entre idylle et romanesque. *On tourne* est un feuilleton tout autant dans une acception littérale du terme. Pirandello, en effet, aurait voulu le publier dans un journal mensuel très important, *La lettura*, mais le texte fut refusé (il sera publié au cours de 1915 dans la revue *La Nuova Antologia*<sup>138</sup>). Ainsi, la structure fragmentaire du roman aurait dû satisfaire une lecture par bribes et le curieux mélange de faits et de réflexions paraphilosophiques avait la fonction - du moins dans les intentions de Pirandello - de contenter un public bourgeois, intéressé au scandale du cinéma et préoccupé par le « machinisme » contemporain. Ce public voulait discuter, à travers la narration, quelques faits à la fois vraisemblables et romanesques, d'actualité et de fiction.

138 *Nuova Antologia*, 1<sup>er</sup> juin-16 août 1915.

Heureusement, cette intention a manqué son but et le drôle de roman que Pirandello nous a délivré a mis en valeur une autre intentionnalité, plus profonde. Giacomo Debenedetti<sup>139</sup> et, plus récemment, Beatrice Stasi<sup>140</sup> ont souligné que le narrateur d'*On tourne* « joue » avec les personnages qu'il est censé raconter et dont il serait censé respecter la vérité factuelle et psychologique. Serafino, au contraire, ne manque pas de détruire l'unité des gens qu'il rencontre et qu'il regarde, en tant qu'opérateur de cinéma, en narrant (ou bien qu'il narre en les regardant). D'une façon subtile, qui est très difficile à repérer, le narrateur déforme le contenu de sa narration. Stasi a analysé de manière convaincante cet entrelacement continu, montrant que Serafino n'est pas un opérateur-narrateur passif et impassible - comme il prétend l'être -, mais qu'il intervient directement sur les faits, avec l'intention (cachée, bien sûr) de les modifier. Selon Stasi, la conclusion si étonnante du roman (rappelons-nous qu'il s'agit d'un *snuff movie*) n'est que le résultat d'une action secrète de Serafino Gubbio : plus exactement d'une action que nous avons vue, mais dont nous n'avons pas pris conscience.

Cette dernière observation est décisive. Le narrateur *unreliable*, non « fiable », nommé Serafino a fragmenté son récit à tel point qu'il est capable de nous distraire par de fausses pistes narratives. Il faut se souvenir qu'une des caractéristiques les plus importantes du système des médias reproductibles mécaniquement, selon Benjamin, est la *perception distraite* qui s'accompagne à son utilisation. On consomme les médias modernes avec inattention : c'est leur nature elle-même qui l'impose. De manière analogue, Serafino Gubbio réussit à *monter* la

139 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento : quaderni inediti*, Milan, Garzanti, 1987, p. 256-280.

140 B. Stasi, « Veniamo al fatto, signori miei ». *Trame pirandelliane dai Quaderni di Serafino Gubbio operatore a Ciascuno a suo modo*, Bari, Progreedit, 2012.

réalité dont il parle en obligeant ses spectateurs-lecteurs à ne pas voir le film véritable. Il nous distrait avec quelque chose de plus futile et de moins important.

Bref, chez Pirandello il est possible de penser la littérature de manière cinématographique. Et il n'est pas nécessaire, alors, de souligner la modernité de notre auteur, qui anticiperait quelque chose de comparable à la technique narrative dite *camera eye*<sup>141</sup>.

Nous allons conclure par la citation de deux passages du roman qui confirment notre analyse. Ce sont deux récits au temps présent - le temps du cinéma, cela va sans dire. Le premier (début du troisième fascicule) n'a presque pas besoin de commentaire. Le narrateur se cache dans les faits qu'il semble enregistrer objectivement. Gérard Genette nous assurerait sans doute que nous avons là un récit homodiégétique à focalisation externe :

Un lieve sterzo... C'è una carrozzella che corre avanti.

- Pò, pòpòò, pòòò.

Che ? La tromba dell'automobile la tira indietro ? Ma sì ! Ecco pare che la faccia proprio andare indietro, comicamente.

Le tre signore dell'automobile ridono, si voltano, alzano le braccia a salutare con molta vivacità, tra un confuso e gajo svolazzio di veli variopinti ; e la povera carrozzella, avvolta in una nuvola alida, nauseante, di fumo e di polvere, per

141 Rappelons que les romans de l'école du regard, par leur nature labyrinthique, sous leur surface descriptive cèlent souvent quelque chose de différent, une intrigue qui nous échappe, exactement comme chez Pirandello.

quanto il cavalluccio sfiancato si sforzi di tirarla col suo trotterello stracco, sèguita a dare indietro, indietro, con le case, gli alberi, i rari passanti, finché non scompaie in fondo al lungo viale fuor di porta. Scompaie ? No : che ! È scomparsa l'automobile. La carrozzella, invece, eccola qua, che va avanti ancora, pian piano, col trotterello stracco, uguale, del suo cavalluccio sfiancato. E tutto il viale par che rivenga avanti, pian piano, con essa.

Avete inventato le macchine ? E ora godetevi questa e consimili sensazioni di leggiadra vertigine.

Le tre signore dell'automobile sono tre attrici della *Kosmograph*, e hanno salutato con tanta vivacità la carrozzella strappata indietro della loro corsa meccanica non perché nella carrozzella ci sia qualcuno molto caro a loro ; ma perché l'automobile, il meccanismo le inebria e suscita in loro una così sfrenata vivacità. La hanno a disposizione : servizio gratis ; paga la *Kosmograph*. Nella carrozzella ci sono io<sup>142</sup>. (SG, p. 66-67)

142 « Un léger cabriolet... une petite voiture qui s'avance. – Pò, pòpòò, pòòò ! Qu'est-ce ? La sirène de l'automobile la fait-t-elle reculer ? Mais oui ! Il semble qu'elle la fasse reculer drôlement. Les trois dames qui sont dans l'automobile rient, se tournent, se retournent, saluent de la main, dans un gai et confus envollement de voiles de diverses couleurs. La pauvre voiture qu'environne un nuage sec et puant de fumée et de poussière, son cheval efflanqué s'efforçant de la traîner de son petit trot las, continue à aller en arrière, en arrière, toujours en arrière, avec les maisons, avec les arbres, avec les rares passants jusqu'à ce qu'elle disparaisse au bout de la longue avenue, éloignée des portes de la ville. Ella disparaît ? Mais non, c'est l'auto qui a disparu. La voiture, au contraire, la voici qui continue tout doucement sa marche, au trot fatigué et égal de son petit cheval efflanqué. Et toute l'avenue semble s'avancer de nouveau tout doucement avec elle. Avez-vous inventé les machines ? Eh ! bien, jouissez à présent de cette sensation d'agréable vertige. Les trois dames de l'automobile sont trois actrices de la *Kosmograph*, elles ont salué avec tant de vivacité la voiture tirée en arrière par leur course mécanique, non parce que dans la voiture il y a quelqu'un qui leur soit très cher, mais parce que l'automobile, c'est-à-dire, le mécanisme, les enivre et suscite en elles une excitation sans frein. Elles l'ont à leur disposition, cette automobile : service gratis ; la *Kosmograph* paie ! Dans la voiture, il y a moi. » (OT, p. 59-60)



Le second récit (septième - et dernier - fascicule, premier paragraphe) peut paraître plus complexe, parce qu'il rappelle un *stream of consciousness*, un flux de conscience : le monologue de Serafino associe pêle-mêle des idées et des faits. Mais, attention ! Cette analepse est trompeuse, elle se révèle tout de suite hypothétique. Et le lecteur-spectateur de Pirandello, devenu rusé après une longue expérience d'échecs, se méfie de cette représentation, et même de l'hypothèse que le texte suggère ; le lecteur se doute que le séraphique Serafino est en train de se moquer de lui et que *la vérité se trouve ailleurs*. Bien sûr, il s'agit là - « la vérité se trouve ailleurs » - d'une définition pirandellienne par excellence. La vérité pour Pirandello est toujours ailleurs. Mais cette fois le pirandellisme est dans les choses ou, plus exactement, dans la perception du lecteur qui cherche à saisir un nœud narratif. C'est un fait très important. Ici, il y a du cinéma, il y a de la communication électrique, il y a déjà la condition dans laquelle nous vivons, nous, les protagonistes presque toujours passifs du monde des nouveaux médias :

Ho capito, ora.

Turbari ? Ma no, via, perché ? Tanta vita è passata ; e morto è là, lontano, il passato... Ora la vita è qua, questa : un'altra... Sterrati, attorno, e piattaforme ; gli edifici fuorimano, quasi in campagna, tra il verde e l'azzurro, d'una Casa di cinematografia. E lei, qua, attrice ora... Attore anche lui ? oh guarda ! dunque colleghi ? Ma bene ; piacere...

Tutto bene, tutto liscio come l'olio. La vita. Questo fruscio della gonna di seta turchina, ora, con questa bizzarra tunica di merletto bianco, e questo cappellino alato, come il casco del dio del commercio, sui capelli color di rame... già ! La vita. Un po' di ghiaia rimossa con la punta dell'ombrellino ; e un breve silenzio, con gli occhi invagati, fissi alla punta di quell'ombrellino che rimuove quel po' di ghiaia là...

- Come ? Ah, sì, caro : una gran noja...

Sarà, senza dubbio, avvenuto questo, jeri, durante la mia assenza<sup>143</sup>. (SG, p. 257-258)

143 « J'ai compris maintenant. Se troubler ? Mais non, voyons, pourquoi ? Une si grande partie de ma vie est passée ; et bien loin, là-bas, le passé est mort... maintenant la vie est ici, celle-ci, une autre : *sterrati*, tout autour, et plates-formes ; les édifices, très écartés de la ville, presque à la campagne, entre la verdure et l'azur d'une maison de cinématographie. Et maintenant *elle* est ici actrice... et lui aussi est acteur ? Oh ! vraiment ! donc collègues ? Mais très bien ; beaucoup de plaisir... Tout est bien, tout est lisse comme de l'huile. La vie. Ce bruissement de soie blanche, en ce moment, avec cette bizarre tunica de dentelle blanche, et ce chapeau ailé, comme le casque du dieu du commerce, sur des cheveux couleur de cuivre... certes ! La vie. Un peu de gravier remué avec la pointe de l'ombrelle, et un court silence avec des yeux charmeurs se fixant sur la pointe de l'ombrelle, et l'ombrelle remuant un peu de gravier, là... Quoi donc ? Ah ! oui, mon cher : un grand ennui... Cela est sans doute arrivé, hier, pendant mon absence. » (OT, p. 225-226)

## La trasmissione del sapere teatrale tra generazioni di artisti. Pirandello secondo Federico Tiezzi e l'ultimo Ronconi

di Valentina Garavaglia

Le opere di Luigi Pirandello sono presenti sul palcoscenico del Piccolo Teatro di Milano sin dalla sua fondazione. È, infatti, il 1947 l'anno in cui il pubblico del neonato teatro milanese assiste alla messinscena dei *Giganti della montagna*, per la regia di Giorgio Strehler, il quale, successivamente, riporterà in scena il dramma per ben due volte, nel 1966 e nel 1994. Il regista triestino avverte come necessario il confronto con i testi di Pirandello, allestendo a più riprese, nell'arco della lunga carriera teatrale, la messinscena di svariate sue opere, da *Questa sera si recita a soggetto* (1949 e 1956) a *Sei personaggi in cerca d'autore* (1952), oltre a *L'imbecille – La patente – La giara* (1953) e *Come tu mi vuoi* (1987 e 1991)<sup>144</sup>.

Più conflittuale, come afferma Roberto Alonge<sup>145</sup>, è il rapporto tra la drammaturgia pirandelliana e Luca Ronconi che, dopo l'arrivo al Piccolo Teatro, vi si confronta in almeno due occasioni, nel 1994, con *I Giganti della montagna*<sup>146</sup> e nel 1998 con *Questa sera si recita a soggetto* (poco prima, peraltro, di assumere la carica di direttore artistico del

---

144 Per un approfondimento sui tre allestimenti dei *Giganti della montagna* firmati da Giorgio Strehler e, in generale, sul « filone pirandelliano » intrapreso dal regista triestino si veda F. Marchesi, « Vorrei che fosse uno spettacolo magico, fantastico e vero nello stesso tempo e terribilmente umano » », in A. Bentoglio, F. Mazzocchi (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 157-181.

145 Cfr. R. Alonge, « Ronconi/Pirandello : dai *Sei personaggi* a *L'innesto* », 23 ottobre 2012, (<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5490>, sito consultato il 13 maggio 2018), poi in id., *Ronconi/Pirandello, un rapporto difficile*, Programma di sala di *In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello*, Piccolo Teatro di Milano, 2017, p. 8-12.

146 Lo spettacolo va in scena a Salisburgo, in tedesco, nell'ambito del noto Festival, per il quale è commissionato dal direttore della sezione prosa, Peter Stein.

Piccolo), per poi avvicinarsi - come si dirà più estesamente in seguito - a *Sei personaggi*, impiegato come materiale di studio per giovani attori nell'estate del 2010. Due anni più tardi, questo iniziale approccio di ricerca laboratoriale evolve in forma di spettacolo, con la collaborazione del Piccolo Teatro, e va in scena al Festival dei 2 Mondi di Spoleto, per poi approdare - nel maggio 2017, a poco più di due anni dalla morte del Maestro - proprio sul palcoscenico del Piccolo Teatro che decide di produrre *In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello*, affidando il compito a Luca Bargagna, assistente di Ronconi.

Già nel corso della stagione 2015/2016 l'impegno produttivo del teatro milanese si orienta verso la drammaturgia pirandelliana, grazie al contributo di Federico Tiezzi, regista, drammaturgo e attore impostosi sulla scena italiana alla soglia degli anni Settanta con la compagnia sperimentale Il Carrozzone, che - negli anni - egli ha contribuito a modellare, infondendovi nuova linfa e trasformandola dapprima in Magazzini Criminali e, in seguito, nell'attuale Compagnia Lombardi-Tiezzi.

Nel 2016 Tiezzi affronta il suo terzo Pirandello, dopo l'esperienza condotta con *I Giganti della montagna*<sup>147</sup> nel 2007 e *Non si sa come*<sup>148</sup> nel 2014, portando in scena *Questa sera si recita a soggetto*, spettacolo rimasto in cartellone per oltre un mese - tra il febbraio e il marzo 2016 - al Piccolo Teatro Grassi di Milano, per poi affrontare una *tournee* italiana fino al mese di aprile.

147 *I Giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Federico Tiezzi, drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, con Sandro Lombardi, Iaia Forte, Silvio Castiglioni, Debora Zuin, Massimo Verdamastro, Ciro Masella, Roberto Corradino, Alessandro Schiavo, Aleksandar Karlic, Marion D'Amburgo, Andrea Carabelli, Clara Galante. Produzione: Teatro di Roma, Compagnia Lombardi-Tiezzi, Teatro Metastasio Stabile della Toscana, 2007.

148 *Non si sa come* di Luigi Pirandello, regia di Federico Tiezzi, drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, con Sandro Lombardi, Debora Zuin, Francesco Colella, Elena Ghiaurov, Andrea Volpetti. Produzione: Compagnia Lombardi-Tiezzi, 2014.

Lo spettacolo di Tiezzi, nato dall'adattamento drammaturgico firmato da Sandro Lombardi e dallo stesso regista, ma realizzato anche grazie alle scene di Marco Rossi e alle luci di Gianni Pollini, si è avvalso di una compagnia d'eccezione - quindici attori in scena, tra i quali Francesco Colella, Francesca Ciocchetti, Sandra Toffolatti, Massimo Verdamastro, Elena Ghiaurov - guidati da Luigi Lo Cascio nel ruolo del Dottor Hinkfuss.

*Questa sera si recita a soggetto, pièce* composta a Berlino tra la fine del 1928 e i primi mesi del 1929<sup>149</sup>, è forse l'opera più concettuale di Luigi Pirandello, nella quale alla riflessione sul teatro e sulla sua doppiezza si affiancano fosche considerazioni sulla classe borghese e sull'Europa, prossima a essere stritolata nella morsa dei totalitarismi.

La terza opera della trilogia pirandelliana del teatro nel teatro racconta e indaga il contrasto tra un gruppo di attori e un regista: ripropone, dunque, un tema già prepotentemente emerso in *Sei personaggi in cerca d'autore*, ovvero la riflessione critica sul teatro, sui suoi linguaggi, sulle sue dinamiche, sugli elementi umani chiamati in causa, a partire dalla triade fondamentale autore - capocomico - attore. Ma a distanza di soli otto anni (quelli che Alonge definisce « anni-luce<sup>150</sup> ») la visione del drammaturgo, forte dell'esperienza tedesca, è profondamente mutata e l'analisi si concentra ora sul conflitto, dall'innesco inevitabile, tra il regista/demiurgo e gli

149 Come è noto, il debutto risale al 25 gennaio 1930, giorno in cui il dramma (dal titolo *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt*) viene presentato in prima assoluta presso il Teatro di Königsberg. La prima rappresentazione italiana, firmata da Guido Salvini, è allestita a Torino nel mese di aprile e quella berlinese, firmata da Hartung, nel maggio dello stesso anno. I palcoscenici parigini dovranno aspettare, invece, il 1935 (Théâtre des Mathurins, regia di Georges Pitoëff, traduzione di B. Crémieux).

150 R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Bari, Laterza, 1997, p. 93.

attori/creature<sup>151</sup>. Se poi il termine di paragone è individuato in quel noto saggio pubblicato nel 1908, *Illustratori, attori e traduttori*<sup>152</sup>, che dipinge l'interprete come una fatale e inevitabile sciagura ontologicamente votata al tradimento, la distanza apparirà ancor più notevole<sup>153</sup>.

Va poi sottolineato che, se nelle prime due opere della *Trilogia* la teatralità è intesa come mezzo salvifico nei riguardi della Vita, in *Questa sera si recita a soggetto* - benché sia certamente più matura e consapevole la concezione del ruolo del regista (con vocazione polemica nei confronti di certi eccessi scenotecnici di sapore avanguardistico e di stampo tedesco)<sup>154</sup> - la considerazione del teatro è, piuttosto, fortemente amara e assume i contorni di una labile e vana illusione.

151 Roberto Alonge definisce « formidabile » lo scarto che intercorre « fra *Sei personaggi* e *Questa sera si recita a soggetto*. Sia il primo che il terzo anello della trilogia presentano infatti la stessa problematica : il rapporto autore-attore-regista. Ma ciò che muta drasticamente è l'angolo visuale. [...] Soprattutto in *Questa sera* cresce enormemente il regista. Nei *Sei personaggi* non si chiamava (e non poteva chiamarsi) ovviamente regista [...] bensì, secondo la tradizione ottocentesca del teatro italiano, *Capocomico*. [...] Il Dottor Hinkfuss di *Questa sera* è [...] un Capocomico che ha fatto molta strada », *ibid.*, p. 92-93.

152 L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, SI, p. 635-658.

153 « Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile : l'attore. Questa, come noto, è per l'arte drammatica una soggezione ininvocabile. Come l'autore, per fare opera viva, deve immedesimarsi con la sua creatura, fino a sentirla com'essa sente se stessa, a volerla com'essa vuole se stessa ; così, e non altrimenti, se fosse possibile, dovrebbe fare l'attore. Ma anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare, l'incarnazione piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili : dalla figura stessa dell'attore, per esempio ». *Ibid.*, p. 643-644.

154 Il riferimento è, naturalmente, a Piscator e all'uso delle proiezioni in scena. Cfr. C. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993. Non si dimentichi, comunque, che il dramma è scritto strizzando l'occhio, in maniera compiaciuta, alla professionalità degli interpreti (e, in generale, degli operatori del settore teatrale) tedeschi, come conferma la lettera che accompagna la spedizione del copione originale a Marta Abba (« ho scritto il lavoro in vista dei teatri di qua e degli attori e attrici di qua », lettera del 7 aprile 1929, LMA, p. 120).

Eppure, secondo Federico Tiezzi, l'autentico e più originale soggetto del testo va individuato nell'imprevedibilità di ciò che accade sul palcoscenico durante il debutto di uno spettacolo. Come osserva il regista,

La costruzione metateatrale trova in quest'opera di Pirandello una « variante ». La recita a soggetto, attraverso l'improvvisazione, attraverso il disordine della prova, rimanda al disordine dell'accadere imprevisto, al fatto che in ogni rappresentazione « a soggetto » appaiono angoli e curve improvvisi che modificano l'ordine che ci saremmo aspettati<sup>155</sup>.

In altre parole, il dramma ripropone sul palcoscenico quel disordine e quella vocazione all'ordine propri - secondo Tiezzi - della « vita stessa [che], in gran parte, è a soggetto<sup>156</sup> ».

La singolare natura del testo, che assomma - secondo Tiezzi e Lombardi - generi difformi, dal teatro brechtiano a quello naturalistico, passando per la farsa, il dramma sentimentale, il teatro futurista, quello di poesia e l'opera lirica (a cui, peraltro, il *plot* fa espliciti riferimenti), autorizza il regista e il *Dramaturg* a immaginarlo come un grande trattato di regia, come un compendio di sistemi teatrali, fondato sulla speculazione filosofica intorno ai fondamenti del teatro. È per questa ragione che Tiezzi struttura l'impianto registico come

155 « Pirandello e l'armonia impossibile tra ordine e caos », conversazione con Federico Tiezzi, in *Programma di sala di Questa sera si recita a soggetto*, Piccolo Teatro di Milano, p. 9.

156 *Ibid.*

un « *tractatus logico-philosophicus*<sup>157</sup> », come una apologia della regia, leggendo nel dramma « la possibilità di un'analisi della messinscena nelle sue diverse componenti: testo, regia, attore, azione, luce e interazione col pubblico<sup>158</sup> ». E in Hinkfuss il regista intravede un *alter ego* del filosofo Ludwig Wittgenstein: « Come il filosofo austriaco, Hinkfuss potrebbe affermare che: *il mondo (del teatro) è tutto ciò che accade. Oppure che: il mondo è la totalità dei fatti. Oppure che: nella logica nulla è accidentale*<sup>159</sup> ». In qualità di regista della *pièce* che intende rappresentare (tratta da una novella a tinte fosche del 1910 ideata dallo stesso Pirandello, intitolata *Leonora, addio!*) e, in quanto tale, di *deus ex machina* capace di osservare e manipolare con sguardo distaccato, il dottor Hinkfuss interpretato da Luigi Lo Cascio cerca di imporsi sugli altri soggetti dell'azione teatrale scrivendo sulla pagina bianca del palcoscenico il suo originale trattato scientifico volto a indagare la natura del teatro.

Luigi Lo Cascio offre un'intensa interpretazione in linea con gli scopi del testo; polemico nei confronti del teatro contemporaneo, illustra le teorie di quello moderno disegnando grafici e formule sulla lavagna, quasi fosse Einstein che enuncia la teoria della relatività. E di fatto, spiega lo stesso Hinkfuss, il teatro « è » relativo, soggetto a cambiamenti a seconda degli attori, del momento e del luogo, per cui uno stesso testo non è mai il medesimo<sup>160</sup>.

Il motore è il direttore Hinkfuss, un filosofo che armato di gessi e lavagna espone il suo « teorema teatro », benissimo reso da un misurato e incisivo Luigi Lo Cascio, dispotico nella sua logica gentilezza<sup>161</sup>.

Le tre parti in cui è diviso il testo pirandelliano sono convertite dal regista in due tempi, « come i due *volets*, che si fronteggiano, di un dittico<sup>162</sup> ». Nel primo vi è l'esposizione del teorema, da parte del 'filosofo' Hinkfuss, e l'attenzione è rivolta all'analisi degli ingranaggi della macchina teatrale: testo, immagine, attore, personaggio; nel secondo tempo, la messinscena propone la dimostrazione pratica del teorema, attraverso l'esperimento della recita a soggetto. Pertanto « la prima parte dello spettacolo è [...] da collocare nella testa, nel pensiero. La seconda parte nel corpo e nell'azione », giacché - secondo Tiezzi - « Pirandello è ossessionato dalla scissione corpo-pensiero. Il pensiero è logica e morale. Il corpo ha una vita forte e problematica. Segreta e violenta: che sfugge ad ogni controllo<sup>163</sup> ».

Pertanto, lo spettatore

Assiste a repentini rivolgimenti nel rapporto fra teatro e vita; se nel primo atto è il teatro a entrare in quest'ultima, per mezzo delle teorie di Hinkfuss, nella seconda parte è la vita che irrompe sul palcoscenico, con gli attori/personaggi sospesi fra l'esigenza scenica e i loro drammi personali<sup>164</sup>.

157 *Ibid.*, p. 8.

158 *Ibid.*

159 *Ibid.*

160 N. Lucarelli, « *Questa sera si recita a soggetto* », *Sipario*, 20 aprile 2016.

161 M. Poli, « Tiezzi esplora l'anima di Pirandello », *Corriere della Sera*, 11 febbraio 2016.

162 « Pirandello e l'armonia impossibile tra ordine e caos », art. cit., p. 9.

163 *Ibid.*

164 N. Lucarelli, « *Questa sera si recita a soggetto* », art. cit.

È bene ricordare che, nella stesura di *Questa sera si recita a soggetto*, oltre a stravolgere il linguaggio drammaturgico della tradizione e a portare a piena maturazione un processo di riforma della scrittura già avviato con i drammi precedenti, il genio di Pirandello inizia a manifestare una timida apertura alle possibilità manipolatorie dell'interprete, sconfessando in qualche modo l'iconica frase-manifesto attribuita allo stesso dottor Hinkfuss (« L'unica sarebbe se l'opera potesse rappresentarsi da sé<sup>165</sup> »)<sup>166</sup>.

Ne ha piena consapevolezza Sandro Lombardi, allorquando si appresta a realizzare - insieme a Tiezzi - l'adattamento del testo in funzione della produzione milanese, giacché egli ne coglie la peculiare natura di « testo bucato<sup>167</sup> », « drammaturgicamente fondato più sui vuoti che sui pieni<sup>168</sup> ».

[...] Il testo teatrale si presenta [...] scomposto, qua e là chiassoso, quasi sempre antilirico. Il discorso letterario si decentra continuamente, lascia il più possibile libero lo spazio teatrale al suo sacerdote Hinkfuss, controfigura ideale di qualsiasi regista. Il testo così disposto diventa inclusivo di ogni linguaggio, accoglie e si appropria di tutti i codici, purché siano « teatrabili » : coro tragico, epica brechtiana, idillio naturalistico, oratorio, farsa di costume, *pochade*<sup>169</sup>.

165 L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, MN, IV, p. 297-396 e, per le varianti, p. 1024-1027 (305).

166 « È ben vero che i nove anni trascorsi tra i *Sei personaggi* e *Questa sera si recita a soggetto* non sono passati invano : ora "l'accento di impossibilità, che dal contesto emana, non risuona sul registro greve della rassegnazione", e sembra inaugurare una differente stagione teorica e drammaturgica, più aperta alle possibilità vivificanti della messa in scena. [...] È indubbio quindi che la bilancia tra testo e rappresentazione tenda col tempo un poco a riequilibrarsi », L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza, 1993, p. 125, 133.

167 S. Lombardi, F. Sinisi, *Teatro del teatro : una drammaturgia antipirandelliana*, Programma di sala di *Questa sera si recita a soggetto*, Piccolo Teatro di Milano, p. 14.

168 *Ibid.*

169 *Ibid.*

La presenza dei 'vuoti' drammaturgici e la vocazione all'inclusività di elementi alieni, « purché [...] teatrabili », concede al regista e agli attori una libertà inusitata di cui Sandro Lombardi coglie il valore ai fini dell'adattamento testuale :

Si tratta di un testo costruito intenzionalmente e anche con un certa astuzia *contro* qualsiasi nobiltà autoriale, col divertito masochismo di chi dell'autorialità conosce tutte le trappole, i sotterfugi, le strategie. Se c'è infatti una nevrosi che attraversa tutto il dramma è *l'odio per il testo*. Il nemico di Hinkfuss non è tanto l'Autore [...] quanto la Parola : il linguaggio verbale come espressione insostituibile e definitiva<sup>170</sup>.

Ma prima di concedersi la libertà di riempire quegli spazi, resa possibile dall'autore, il regista si dedica a un'azione contraria e assolutamente necessaria, quella dello scavo. Grattando la superficie di questo testo, Tiezzi intuisce la presenza di un mondo oscuro e lavora per far emergere la sua parte in ombra, nascosta, attraverso un lavoro di analisi basato - dichiaratamente - anche sulle osservazioni di Giovanni Macchia, il cui studio fa emergere « il grande tema del personaggio sequestrato<sup>171</sup> ».

È la rappresentazione di un sacrificio dolente e ineluttabile, come in certi misteri medievali, ove il carnefice diventa anche la vittima e il torturatore il torturato.

170 *Ibid.*, p. 15.

171 Cfr. G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

La crudeltà esercitata sulla donna, rinchiusa in una gabbia come una bestia, come un agnello destinato alla morte, ricade sull'uomo, e quando, al colmo dell'esasperazione, egli esce dalla scena, nessuno sa quale sarà la sua fine<sup>172</sup>.

Oltre alla peculiarità - propria del dramma, come si è detto - di rivelarsi al lettore/spettatore come una scatola magica del teatro, ciò che ha affascinato il regista è il linguaggio adottato dai personaggi e la possibilità di svelarlo al pubblico attraverso la lente della psicanalisi freudiana. L'operazione drammaturgica che Tiezzi e Lombardi conducono sul testo agisce, infatti, nel solco di una delle sue caratteristiche fondamentali, la decostruzione del linguaggio: i personaggi creati da Pirandello ricorrono a una sintassi spezzata, frammentaria, sospesa. In questo linguaggio il regista intravede lo spettro dell'afasia, « una speciale malattia dei personaggi, specchio di quella crisi economica e sociale che frantumò il mondo verso la fine del decennio dei '20 del Novecento<sup>173</sup> ». La comunicazione disorganica è pertanto il sintomo di un malessere di carattere generale, ma anche individuale, profondo, radicato nell'*io*.

Pur su toni prevalentemente tragicomici, il testo di Pirandello è amaro e crudele, ritrae personaggi alla disperata ricerca dell'affermazione di se stessi, sul palco come nella vita, invischiati nella problematica del libero arbitrio [...], del conscio e dell'inconscio. C'è, insomma, una società in piena crisi identitaria<sup>174</sup>.

Pur consapevole dello scetticismo nutrito dall'agrigentino nei riguardi delle teorie di Freud, il regista è convinto del fatto che « l'indagine al contempo logica e oscura, attinente al profondo, che Pirandello fa, degli esseri umani e della vita, [abbia] bisogno anche di Freud per essere portata alla luce<sup>175</sup> ». Attraverso il *focus* sulle strutture del linguaggio, così decostruito e contraddittorio, Tiezzi intende analizzare e rivelare al pubblico le strutture della società borghese che parla in quel modo e che assiste attonita allo sfacelo dei valori sui quali è da sempre fondata, come la famiglia e il rapporto uomo-donna. Nel rapporto tra Verri e Mommina, per esempio, il regista scorge - anche grazie all'esegesi di Macchia - « il paradigma di molte situazioni carnefice-vittima dei drammi di Pirandello: sono i corpi a parlare col loro carico di "rimosso"<sup>176</sup> ».

Le scene di Marco Rossi, giocate sul binomio cromatico bianco/nero, mostrano allo spettatore spazi in divenire i cui contorni sono delineati dalla progressiva accensione di tubi al neon « che ricordano le geometrie luminose di Dan Flavin<sup>177</sup> ».

Dei costumi, invece, ci colpiscono le maschere di coccodrillo all'inizio del dramma, perché, come sottolinea Tiezzi, nella commedia il lato bestiale dell'uomo è preponderante: lo denunciano gli innumerevoli paragoni con lupi, orsi e altre bestie, l'icona visionaria del coccodrillo qui scelta è quell'elemento figurale che allude al dilaniare e allo sbranare, attività alle quali si dedicano tutti i personaggi.

175 « Pirandello e l'armonia impossibile tra ordine e caos », art. cit., p. 10.

176 *Ibid.*, p. 11.

177 M. Carra, *Questa sera si recita a soggetto di Luigi Pirandello*, 8 febbraio 2016, (<https://www.teatrionline.com/2016/02/questa-sera-si-recita-a-soggetto-di-luigi-pirandello-2/>, sito consultato il 10 dicembre 2017).

172 *Ibid.*, p. 177.

173 « Pirandello e l'armonia impossibile tra ordine e caos », art. cit., p. 8.

174 N. Lucarelli, « *Questa sera si recita a soggetto* », art. cit.

C'è sempre un ironico pensiero, una reazione fisica quasi animalesca, una violenza cerebrale quando, nei suoi testi, Pirandello si misura con i modi della rappresentazione. [...] Succede in teatro con *Questa sera si recita a soggetto* [...] nel magistrale, commovente, provocatorio, maturo spettacolo che ne ha fatto Federico Tiezzi. C'è una sintonia speciale fra il testo e il regista che si rivela poeticamente quando a dominare è la scrittura scenica, quel "tutto" fatto di riflessione, immagine, interpretazione, umorismo, come forma del pensiero e dell'intelligenza, che trasforma un testo di Pirandello, sosteneva Gramsci, in una "bomba a mano"<sup>178</sup>.

L'incontro di Luca Ronconi con la drammaturgia di Pirandello è frutto di quello che Roberto Alonge definisce « un rapporto difficile<sup>179</sup> »: nonostante i già menzionati tentativi di approccio - uno tedesco e uno italiano - risalenti agli anni Novanta, il regista conserva una sostanziale perplessità, pubblicamente dichiarata, nei riguardi dell'autore definendolo « un autore "pornografico", con una "ossessione esasperata per il corpo, il tema della sessualità repressa, la donna votata alla reclusione"<sup>180</sup> ». Ma la complessità della *Trilogia* non può lasciare indifferente un uomo di teatro come Ronconi che, tra il 2010 e il 2011, si dedica allo studio di *Sei personaggi in cerca*

178 M.G. Gregori, « Pirandello e Tiezzi una speciale sintonia », *L'Unità*, 15 febbraio 2016.

179 Cfr. nota 2.

180 R. Alonge, « Ronconi/Pirandello, un rapporto difficile », *op. cit.*, p. 8. Altrove il giudizio è ancora più *tranchant*: « Il mio interesse per Pirandello è stato abbastanza tardivo. Penso abbia scritto commedie bruttissime e vecchissime; eppure almeno in tre casi, sono capisaldi della letteratura drammatica del Novecento, se addirittura non vi si possa leggere un'anticipazione della dissoluzione della forma classica teatrale in cui viviamo adesso », L. Ronconi, « Sei personaggi che vogliono conoscersi », Programma di sala di *In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello*, Piccolo Teatro di Milano, 2017, p. 13. Per un approfondimento sul rapporto tra Luca Ronconi e la drammaturgia di Pirandello si veda L. Cavaglieri, *Invito al teatro di Ronconi*, Milano, Mursia, 2003, p. 97-101.

*d'autore*, impiegandolo come materiale nell'ambito del laboratorio condotto presso il Centro Teatrale Santacristina, diretto insieme a Roberta Carlotto<sup>181</sup>. Il percorso laboratoriale assume la definitiva forma di spettacolo solo nel 2012, grazie alla collaborazione del Piccolo Teatro e dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica « Silvio d'Amico », per essere rappresentato al Festival dei due Mondi di Spoleto nel mese di giugno<sup>182</sup>.

Nel maggio 2017, come si è detto, il Piccolo Teatro decide di riportare in scena la *pièce*, il cui titolo *In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello* allude alla dimensione della ricerca, e il responsabile dell'operazione è Luca Bargagna<sup>183</sup>. Sarebbe sbagliato, tuttavia, parlare di una semplice ripresa: quella condotta da Bargagna è la riaffermazione dell'appassionato lavoro di Luca Ronconi nel condividere con i giovani attori una lettura dei classici nata dalla ricerca e dalla curiosità nei riguardi di opere 'congelate' nella loro più ovvia interpretazione.

181 Peraltro, Ronconi aveva già attinto alla *Trilogia* come drammaturgia di laboratorio per giovani attori all'epoca della sua direzione del Teatro Stabile di Torino, cui è legata la scuola di teatro.

182 *In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello*, regia di Luca Ronconi, Scene di Bruno Buonincontri, luci di Sergio Ciattaglia, Interpreti: Rita De Donato, Fabrizio Falco, Davide Gagliardini, Lucrezia Guidone, Elisabetta Mandalari, Lusca Mascolo, Paolo Minnielli, Elisabetta Misasi, Massimo Odierna, Alice Pagotto, Sara Putignano, Andrea Sorrentino, Remo Stella, Andrea Volpetti, Elias Zoccoli. Produzione: Centro Teatrale Santacristina, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, Piccolo Teatro di Milano. Prima rappresentazione: Festival dei due Mondi, Teatrino delle 6, Spoleto, 7 giugno 2012.

183 *In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello*, diretto da Luca Ronconi, ripreso da Luca Bargagna, con (in ordine di locandina): Luca Mascolo, Massimo Odierna, Sara Putignano, Lucrezia Guidone, Fabrizio Falco, Alice Pagotto, Davide Gagliardini e con gli attori diplomati all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico: Matteo Cecchi, Marina Occhionero, Gloria Carovana, Zoe Zolferino, Luca Tanganelli, Stefano Guerrieri, Luca Carbone, Cosimo Frascella. Coproduzione Centro Teatrale Santacristina e Piccolo Teatro di Milano Teatro d'Europa in collaborazione con Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico. Piccolo Teatro Studio Melato, 3-21 maggio 2017.



È risaputo quanto Ronconi tenesse alla formazione, alla scuola, alla trasmissione dei saperi. Con il laboratorio di Santacristina, il regista ha costruito un lavoro in continua evoluzione, in cui si moltiplicano le possibilità creative all'interno di una struttura che mantiene il suo centro nell'idea del lavoro teatrale.

Il gruppo di attori che nel 2017 prende parte allo spettacolo coincide solo parzialmente con il cast di cinque anni prima. Del resto l'idea di laboratorio di Ronconi consiste proprio nel dialogo tra generazioni: ad un gruppo di attori, cresciuti negli anni, è richiesto di mettersi in gioco attraverso l'incontro con un nuovo gruppo di attori, più giovani. Lo studio sui *Sei personaggi* si nutre delle esperienze collettive e si fonda sulla concezione del teatro come pratica quotidiana, intrisa di libertà e svincolata da stringenti dinamiche produttive<sup>184</sup>.

Se nella sfida dei tardi anni Novanta Ronconi adotta il testo di *Questa sera si recita a soggetto* nella sua sostanziale interezza, qui il Maestro agisce senza timori reverenziali: sfolta buona parte della crosta metateatrale riguardo al ruolo e al mestiere dell'attore, sfronda il tentativo degli attori di ripetere la scena tra Padre e Figliastro, riduce a poche battute il dibattito successivo all'uscita dei Personaggi circa la contrapposizione dicotomica Realtà/Finzione.

È lo stesso Ronconi ad affermare che la riflessione sulla finzione teatrale, specie negli aspetti correlati al sistema produttivo in cui Pirandello opera, è strettamente legata al passato e risulta di gran lunga superata.

184 « Non sono io che ho scoperto loro, ma è stato un lavoro di esplorazione reciproca. Far emergere gli aspetti nascosti e usare il risultato per la scena » afferma Ronconi nel documentario *Laboratorio Ronconi: In cerca d'autore*, firmato da Felice Cappa e realizzato da Davide Doplicher per Rai 5. Il filmato racconta il progetto teatrale basato sui *Sei personaggi* seguendo le varie fasi dello studio, le percezioni e le modalità di lavoro dei giovani attori.

Degli attori non ho voluto dare una visione parodistica: l'opposizione tra finzione (gli attori) e realtà (i sei personaggi) mi sembra decrepita perché sono finti i sei personaggi esattamente come è finto il teatro degli attori. Sono due astrazioni, due finzioni legate alla storia: una che è quel tipo di teatro già morto da un pezzo, l'altra che è quel tipo di teatro cui appartengono i sei personaggi, una forma destinata a durare ancora parecchio tempo prima di andarsene nel dimenticatoio<sup>185</sup>.

Pur esaltando l'intrinseca forza del soggetto pirandelliano, fondata anche sull'universalità e l'atemporalità<sup>186</sup>, la regia di Ronconi ne trasporta le dinamiche in una dimensione affrancata dal passato, entro i parametri della comunicazione teatrale dell'oggi, per i quali certi interrogativi non hanno ragione di esistere.

Ho l'impressione che, mentre negli Anni Cinquanta o Sessanta poteva essere naturale che il contesto di riferimento del testo fosse un certo tipo di teatro, quello del capocomico, del suggeritore, delle preoccupazioni di verosimiglianza, oggi quello sfondo non c'è più. Questo libera la commedia da ingombri e manierismi diventati insopportabili: penso a quel gioco del "teatro nel teatro" che è vecchio come il cucco, ma anche a tutto quel "ron ron" pseudoraziccinante tipicamente pirandelliano. Non sto dicendo che il testo è vecchio. Anzi, mi chiedo come possa una commedia che ha sulle spalle quasi cent'anni, funzionare ancora. Ma evidentemente l'interesse è un'altra cosa dalla metafora del teatro nel teatro: da quando la realtà virtuale fa parte

185 L. Ronconi, « Sei personaggi che vogliono conoscersi », *op. cit.*, p. 15.

186 « [...] è sbagliato vedere la storia dei sei personaggi come la storia di una famiglia. Lo scarto che esiste tra la storia raccontata e la statura della commedia è notevolissimo: è necessario andare ben oltre l'idea di una drammaturgia ottocentesca per comprenderlo », *ibid.*, p. 13.

delle nostre vite, la contrapposizione tra quello che è reale e quello che è immaginario non esiste più, ha perso significato<sup>187</sup>.

Quel che rimane in seguito al processo di revisione testuale, oltre allo scheletro della difesa ideologica che i personaggi fanno della propria identità, in aperta polemica con la compagnia degli attori, è primariamente la scena *clou* della vicenda, quella dell'incesto, rifiutata dall'autore ma accolta senza pudori dal regista.

Ronconi comincia scardinando la cortecchia esterna, rinuncia [...] proprio alla dimensione metateatrale, e finisce colpendo al cuore la grande scena tabù. Senza nessun compiacimento estetico, senza nessuna concessione alla cifra della *gradevolezza*<sup>188</sup>.

La messinscena ronconiana lascia intendere che pulsioni inconfessabili premono i Personaggi verso l'esterno della gabbia entro

187 L. Ronconi in A. Bandettini, « Da Pirandello a Matrix », Centro Teatrale Santacristina, agosto 2011. I cronisti manifestano una percezione del tutto coerente a questo progetto di 'svecchiamento': « Ronconi rispetta ossessivamente l'opera originale, ma ne scarnifica l'essenza, ne scompagina il testo purgandolo dagli orpelli, i "ron ron pirandelliani", come li chiama lui. Cancella la patina del tempo [...] e riconsegna al pubblico una struttura drammaturgica scarna, essenziale », E. Costantini, « E i "sei personaggi" di Pirandello finiscono dentro la tv », *Corriere della Sera*, 12 luglio 2012. « [Ronconi] libera il testo di tutte le formulette che al teatro pirandelliano si sono incrostate lungo un secolo, a cominciare da quella abusata e scolastica del "teatro nel teatro". [...] Dopo un'ora e mezzo, sembra di uscire fuori da un incubo: non per il contenuto o per la sua antica "scabrosità", ma per la responsabilità in agguato di dover tutto rileggere e *risignificare* il teatro di Pirandello alla luce di questi *Sei personaggi* », G. Capitta, « La grinta animalesca salta la soglia morale », *Il Manifesto*, 14 luglio 2012.

188 R. Alonge, « Ronconi/Pirandello, un rapporto difficile », *op. cit.*, p. 11.

la quale essi sono rinchiusi. Questa spinta, contrastata a fatica da una forza opposta e centripeta, si traduce in immagini sceniche di forte impatto che Ronconi realizza a partire da suggestioni ricavate dal testo: agli attori egli richiede di esprimere una inclinazione animalesca viscerale, sintomo di una istintualità non governata dalla ragione, attraverso posizioni del corpo flesse, movimenti striscianti o andatura a carponi. Non a caso, sostiene Alonge, la stampa ricorre a metafore o similitudini animali per raccontare lo spettacolo.

[...] L'irruzione: sei strani personaggi entrano come ragni velenosi. Lungo i muri, sotto il tavolo, facendosi avanti sempre più pressanti, come un pensiero tormentoso, una litania ossessiva. Pronti a svolgere la loro trama vischiosa e catturarci dentro tutta l'attenzione di creatore e spettatore<sup>189</sup>.

Una gabbia mentale, una stanza della tortura dove gli attori, rigorosamente in nero, si muovono come insetti sotto la lente d'ingrandimento di un entomologo. Strisciano lungo i muri, camminano a quattro zampe, schizzano da una parte all'altra del luogo deputato, dialogano, agiscono, si scontrano in un corpo a corpo di estenuante aggressività<sup>190</sup>.

È significativa in tal senso l'interpretazione della Figliastra, affidata a Lucrezia Guidone, che ha il *physique du rôle* per tratteggiare un personaggio magnetico, maliardo, ipnotico, ma anche profondamente ancorato alla terra, concreto, *grossier*, animato com'è da malcelate pulsioni. Un personaggio disturbante, per certi versi: per la voce,

189 R. Battisti, « Sei personaggi nella stanza della mente », *L'Unità*, 13 luglio 2012.

190 E. Costantini, « E i "sei personaggi" di Pirandello finiscono dentro la tv », *art. cit.*

che ha toni rochi e maschili, per le movenze del corpo, che si fa curvo sulle spalle, per la camminata, che spicca per l'assenza di grazia. E quella risata, folle, sguaiata e volgare, che non è certo invenzione ronconiana, appare come il sintomo di una demenza ebete che disturba epidermicamente lo spettatore. Come a dire che

Il desiderio cieco della carne, sordo, istintivo, animalesco [...] non necessita di abbellimenti, di fronzoli. In questa cupa attrazione fatale - fra il vecchio e la giovane - la donna non ha bisogno di nulla - né di bellezza né di grazia - per calamitare a sé l'uomo<sup>191</sup>.

Mossi da sollecitazioni grevi e bestiali, la Figliastro e il Padre appaiono come animali che si osservano e si muovono furtivamente nello spazio prima dell'accoppiamento : « [...] quei movimenti, quelle traiettorie, quei corpi nello spazio. Nessuno aveva mai visto un Pirandello così dodecafonico<sup>192</sup> ».

L'interesse del Maestro è rivolto anche al linguaggio, inteso come manifestazione afasica più che come strumento di esercizio filosofico-raziocinante : « afasia come difficoltà a dire l'ineffabile, ciò che, etimologicamente, non si può dire<sup>193</sup> ». Proprio in tale direzione procedono le indicazioni che Ronconi offre ai suoi attori :

191 R. Alonge, « Ronconi/Pirandello, un rapporto difficile », *op. cit.*, p. 11.

192 F. Cordelli, « Dodecafonico Pirandello con lampi d'irrisione per i giovani di Ronconi », *Corriere della Sera* (Roma), 11 marzo 2013.

193 R. Alonge, « Ronconi/Pirandello, un rapporto difficile », *op. cit.*, p. 12.

Inizialmente avevo consigliato agli attori di impersonare figure che stentano ad esprimersi. Dicevo loro : « *Quando* uscite da quella porta, immaginate di uscire da un'astronave, che è la testa dell'autore, di essere il primo uomo che mette piede sulla luna. Iniziate a recitare piano piano, perché la vostra storia non è quello che *voi* avete deciso di recitare, ma è quello che sta uscendo dalle vostre bocche ». Non sono i sei personaggi a entrare in scena, ma sono figure che progressivamente diventano il Padre, la Madre e via dicendo<sup>194</sup>.

Lo spazio scenico, un lungo rettangolo che riproduce la situazione ambientale dell'aula in cui lo spettacolo ha preso forma, è una stanza bianca, disadorna, asettica, arredata unicamente da una scrivania e da alcune sedie in metallo. Non ci sono vie d'uscita facilmente individuabili e praticabili : attori e personaggi « si trovano così prigionieri di un ambiente claustrofobico, un'autentica "stanza della tortura", una trappola mentale che le luci fisse, impietose rendono ancora più inaccogliente<sup>195</sup> ». In assenza del palcoscenico, in quello spazio così antinaturalistico, appare ancor più evidente che quei personaggi sono prodotti della mente, sono figurazioni prive di qualsivoglia concretezza.

*In cerca d'autore* è un capovolgimento vertiginoso : dove la convenzione vedeva in Pirandello il problema della rappresentazione, Ronconi ne sottolinea il vuoto di rappresentazione. Tutti - attori, personaggi, pubblico - stiamo sia in platea sia in palcoscenico, creature di un universo non più unico e rassicurante nella sua certezza spazio-temporale. E che nella sua dimensione innaturale, virtuale può anche essere più autentico<sup>196</sup>.

194 L. Ronconi, « Sei personaggi che vogliono conoscersi », *art. cit.*, p. 14.

195 R. Palazzi, « Una Lulu meno hard », *Il Sole 24 ore*, 8 luglio 2012.

196 A. Bandettini, « Con Ronconi e Wilson in un sogno minaccioso », *La Repubblica*, 8 luglio 2012.

Concorre alla creazione di tale dimensione innaturale una recitazione caratterizzata da « tutto l'armamentario del *ronconismo*<sup>197</sup> », come afferma ironicamente Alonge : una recitazione frammentata da lunghe pause, da suspensions, da articolazioni sintattiche che distanziano a dismisura aggettivi e sostantivi. Tratti che legano fortemente questo spettacolo al percorso teatrale del Maestro, anche se « in questa sua ultima stagione - sul margine della malattia e del dolore che fatalmente accompagnano la vecchiaia - Ronconi si è interrogato, una volta di più, e in maniera estrema, sul senso della vita, sull'impasto di ipocrisie pulsioni oscenità violenze che stringono da presso il destino dell'uomo<sup>198</sup> ».

## **Pirandello à Avignon : un patrimoine en vitrine à la Maison Jean Vilar**

par Lenka Bokova et Lavinia De Rosa

### **La mémoire du Festival d'Avignon**

Grâce à l'heureuse rencontre entre un homme (Paul Puaux), la ville d'Avignon et une importante institution publique (la Bibliothèque nationale de France), le Festival d'Avignon bénéficie d'un lieu dédié à sa mémoire : la Maison Jean Vilar.

C'est en 1971, après la mort de Jean Vilar et pour accueillir des archives rassemblées par sa veuve, que Paul Puaux, administrateur permanent du Festival d'Avignon à partir de 1966, puis son directeur de 1971 à 1979, crée avec d'autres amis l'Association pour une Fondation Jean Vilar. Il imagine alors la future Maison Jean Vilar comme un lieu de mémoire et d'animation, un lieu vivant et vivifiant. Dès 1973, il associe à son projet la ville d'Avignon et la Bibliothèque nationale. La première achète à cet effet l'Hôtel de Crochans, tandis que la seconde s'engage dans le travail de programmation : aménagement, collections, services... Une convention tripartite est signée en 1977 et la Maison Jean Vilar peut finalement ouvrir ses portes en septembre 1979. Ses missions — conservation et valorisation de l'œuvre de Jean Vilar et de la mémoire du Festival d'Avignon — se développent à partir des collections, dont le fonds Jean Vilar constitue l'apport originel.

Au sein de la Maison Jean Vilar, c'est l'antenne de la Bibliothèque nationale de France rattachée au département des Arts du spectacle qui prend en charge la collecte de cette mémoire. Lors de chaque édition du festival, elle collecte les documents d'actualité et les affiches du Festival d'Avignon et du Festival Off et établit les revues de presse des spectacles des deux festivals. Des archives administratives, photographiques

197 R. Alonge, « Ronconi/Pirandello, un rapporto difficile », *op. cit.*, p. 11.

198 *Ibid.*, p. 12.

et audiovisuelles enrichissent aussi régulièrement les collections patrimoniales qui s'adosent à une bibliothèque riche de 34 000 livres, textes dramatiques et documentaires spécialisés en arts de spectacle.

### **Les « Patrimoines en vitrine » : recherche, valorisation, médiation**

De nos jours, les bibliothèques patrimoniales ne se contentent plus de conserver et de signaler les collections, puis éventuellement de les exploiter pour faire avancer la recherche, en attendant leurs lecteurs. De plus en plus sensibles à leurs missions culturelles et actives dans leur mise en œuvre, elles développent des actions de valorisation, par la numérisation auprès des publics distants ou par des expositions destinées aux publics présents. Qu'il s'agisse de grandes expositions ou de montages légers, l'objectif reste le même : partager avec un large public des trésors qui, ordinairement, sont peu accessibles.

C'est ainsi que depuis une quinzaine d'années, en complément de grandes expositions traditionnelles, la Bibliothèque nationale de France réinvente de nouvelles formules de valorisation des collections : la galerie des donateurs, l'abécédaire des collections, les trésors du mois, les présentations temporaires dans les départements spécialisés ou dans les salles de lecture du Haut-de-jardin du site François Mitterrand à Paris.

Instaurés à l'occasion des Hivernales 2011, les « Patrimoines en vitrine » de la bibliothèque de la Maison Jean Vilar, à Avignon, fonctionnent comme une vitrine, espace médiateur entre les magasins aux boîtes grises qui cachent les collections conservées et la salle de lecture ouverte à tous. Parcours documentaires sinueux et escarpés, ces sélections de documents servent également de moyen pédagogique pour illustrer concrètement et autour d'un thème la variété des supports que les exigences de la conservation rendent en général invisibles au visiteur.

En lien avec une manifestation avignonnaise, un colloque ou bien une commémoration, ces expositions, aux durées et aux sujets variés mais toujours en lien avec l'actualité, constituent autant d'occasions de rétrospectives et panoramas. De plus, à partir des collections, elles proposent un encouragement à la recherche et à la production des savoirs qui, pierre après pierre, participent à la construction de l'histoire du Festival d'Avignon.

Retracer, à travers une exposition de ce type, la présence de Luigi Pirandello à Avignon, au Festival comme dans le Off, apparaissait alors comme un écho évident aux journées d'étude sur l'écrivain organisées par Paola Ranzini à l'Université d'Avignon en décembre 2017, à l'occasion des 150 ans de la naissance du prix Nobel de littérature (1867-2017).

La matière semblait adaptée et suffisante pour le dispositif habituel composé de quatre vitrines, une vingtaine de cadres et quelques lutrins. L'exposition a pu être réalisée en des temps record grâce au concours de Lavinia De Rosa, étudiante en master à l'Université d'Avignon, à toutes les étapes du processus : recherches documentaires, sélection d'une centaine de documents, confection de la bibliographie, montage, rédaction de cartels et des textes de communication. Une très belle expérience de partenariat à plusieurs volets : recherche, pédagogie, valorisation.

### **Pirandello à Avignon : au Festival et dans le Off**

On ne peut envisager la présence de Luigi Pirandello à Avignon sans quelques rappels indispensables sur les deux manifestations qui ont fait d'Avignon la capitale mondiale du théâtre.

Fondé par Jean Vilar en 1947, le Festival d'Avignon est, pendant deux décennies, un festival de théâtre porté par le TNP (Théâtre National

Populaire), que le metteur en scène dirige entre 1951 et 1963. C'est lui qui choisit les textes qu'il monte lui-même, pour la plupart.

Puis, à partir de 1966, le Festival s'ouvre à d'autres formes de spectacle vivant (danse, cirque, théâtre musical, etc.) et Jean Vilar, cessant de mettre en scène, en devient le directeur-programmateur. Dorénavant, le choix des œuvres représentées dépendra des metteurs en scène sélectionnés. Le Festival prend une ampleur qui demeurera stable par la suite, avec une cinquantaine de spectacles par édition. Il est pourvu d'une direction — six personnalités ont succédé à Jean Vilar après 1971 — et d'une programmation unique et cohérente, toujours plus internationale.

Le Off, dont on date la naissance en 1966 avec un premier spectacle, *Statues*, présenté hors festival au Théâtre des Carmes par André Benedetto, est en revanche un festival sans directeur et sans programmation. Il est la fédération de lieux de spectacles plus ou moins grands, pour la plupart éphémères, avec des systèmes de gestion et de programmation très divers. La croissance du Off est exponentielle, atteignant plus de 120 lieux et 1 200 spectacles depuis une décennie. Il est à l'image du spectacle vivant tel qu'il se crée aujourd'hui, surtout en France.

Dans ces conditions, il serait vain de chercher une logique intrinsèque à la présence de Pirandello dans le Festival d'Avignon et dans le Off. Ceci dit, à partir de la liste chronologique des textes de Pirandello figurant aux programmes des deux manifestations, il est possible de dessiner une trajectoire, si ce n'est un sens global et univoque.

Sept spectacles issus de textes de Pirandello figurent au programme, parmi les 2 500 présentés lors des 71 éditions du Festival. Il s'agit d'une nouvelle et de quatre pièces théâtrales, dont – fait notable – trois sont des mises en scène ou des adaptations de *Six personnages en*

*quête d'auteur*. La Cour d'honneur ne fait honneur à Pirandello que du temps de Jean Vilar, en 1957 avec *Henri IV* et en 1970 avec *Ce soir on improvise*. Les autres mises en scène de Pirandello sont présentées à la salle Benoît XII (1981), dans la Cour de la Faculté des Sciences (1988), au Théâtre municipal (deux spectacles en 1993) et, plus récemment, au Cloître des Carmes (2012).

Quant au Off et à l'intérêt que ses théâtres ou compagnies accordent à l'auteur dramatique italien, plusieurs observations s'imposent : tout d'abord, une certaine régularité de la couverture chronologique des dix spectacles recensés (1984, 1988, 2000, 2002, 2008, 2009, 2010, 2014 et 2017) ; ensuite, l'importance des petits formats, telle *La Fleur à la bouche*, jouée quatre fois par trois compagnies différentes ; et enfin, la jauge des salles, en majorité restreinte, sauf pour *Ce soir on improvise*, jouée au Colibri en 2002, et pour *La Fuite*, montée aux Lucioles en 2017 (il s'agit, à bien y regarder, du même théâtre de 140 places qui, entre les deux représentations, a changé de nom).

### Réception d'une œuvre, évolution d'un art

Le simple répertoire des pièces de Pirandello jouées à Avignon montre assez clairement que le Festival d'Avignon et le Off font, en général, des choix divergents. En effet, si le premier semble privilégier les œuvres métathéâtrales qui mettent en abyme le théâtre et le processus de création artistique, le second monte davantage des actes uniques, souvent adaptés de nouvelles antérieures, qui contiennent une critique mordante des mœurs ou qui ouvrent vers un onirisme aux teints sombres.

En ce qui concerne le Festival, l'on constatera que, parmi les sept pièces pirandelliennes représentées, la plus récurrente est *Six personnages en quête d'auteur*. Le nombre de ses mises en scène se réduit de trois à deux, si l'on considère que le spectacle programmé

en 1993 et intitulé *Six personnages en quête de...* est issu de plusieurs textes de nature variée et parfois très différents les uns des autres<sup>199</sup>. Né d'un voyage à Bucarest pendant lequel la metteuse en scène Sophie Loucachevsky a rencontré la troupe des comédiens roumains qui jouera, par la suite, dans le spectacle, *Six personnages en quête de...* parcourt les pages les plus récentes de l'histoire de la Roumanie, entre l'espoir de la révolution et la déception qui a suivi. La raison essentielle de l'intérêt pour l'œuvre de Pirandello réside dans le questionnement profond que les personnages portent sur leur identité. Comme ces derniers, les comédiens rassemblent les morceaux de leur vécu afin d'arriver à s'affirmer en tant que créatures existantes ici et maintenant et pourvues d'une voix propre. Si le texte de l'écrivain italien n'est pas une destination, mais seulement une étape du chemin, il est néanmoins significatif que son univers soit devenu une voie pour un peuple à la recherche de son âme, pour des individus en quête d'eux-mêmes. Car il s'agit, comme il est écrit sur le programme de salle du spectacle, de « relire une histoire pour entendre, au-delà des frontières, le désir de vivre libre et d'être soi. Enfin, en quête de soi. »

En 1988, au début de l'ère Gorbatchev, les *Six personnages en quête d'auteur* avaient déjà été abordés par une troupe de l'Europe de l'Est. Interviewé par les journalistes, Anatoli Vassiliev, le metteur en scène, déclarait avoir choisi la pièce en raison de la réflexion artistique qu'elle développe. Puisque, comme il l'expliquait, « les problèmes fondamentaux en URSS sont les problèmes de l'art<sup>200</sup> ». Longuement persécuté par la censure soviétique, il était question pour lui, comme pour les comédiens roumains, de remonter la ligne du temps et de retrouver l'essence intime d'un peuple, avant que les

slogans et la rhétorique de régime ne deviennent les seules formes de communication autorisées : « Il nous faut à présent accomplir un extraordinaire saut de l'ange et, après le théâtre social de commande de ces dernières années, retrouver ce qu'était le théâtre soviétique des années Vingt<sup>201</sup>. » Le chef-d'œuvre pirandellien est interpellé quand des interrogations urgentes se posent, au niveau tant esthétique qu'identitaire. Dans une démarche expérimentale, la recherche de Vassiliev s'oriente, déclare-t-il, vers un théâtre « mystique », caractéristique qui d'ailleurs distingue, à son avis, non seulement sa mise en scène, mais aussi la dramaturgie de l'écrivain italien<sup>202</sup>. Il est toutefois curieux que la critique ait perçu le spectacle comme un coup de théâtre à la fois hilarant et passionnant, comme un moment de pur plaisir loin des élucubrations qui ont souvent été associées, à tort, au nom de Pirandello. Bien au contraire, Claudine Galea, envoyée spéciale de *La Marseillaise*, voit dans la régie de Vassiliev une panacée contre la maladie qui affecte la scène française contemporaine : la tendance à l'intellectualisme.

*Nous sommes aux antipodes du vocabulaire laborieux français qui s'efforce désespérément de faire œuvre de « lecture » d'une pièce et de réaliser une « écriture » de mise en scène. [...] Vassiliev nous invite à voir le théâtre, pas à le prévoir. Le théâtre du coup nous est enfin adressé. De quelque côté que nous tournions les yeux, nous le voyons, et ce que nous comprenons infiniment, c'est qu'il est un art vivant, qui nous parle directement, pas pour nous enseigner quelque chose, non, mais pour nous remettre un mouvement<sup>203</sup>.*

201 « Fort et novateur. *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello par Anatoli Vassiliev », *Vaucluse Matin*, 21 juillet 1988.

202 « Pirandello n'est ni bourgeois ni commercial, c'est un mystique. » : « *Six personnages en quête d'auteur*. Anatoly Vassiliev... », art. cit.

203 « Pirandello par Vassiliev : un choc bouleversant de tous nos sens », *La Marseillaise*, 21 juillet 1988.

199 Outre la pièce de Pirandello - dont le spectacle a emprunté le titre ainsi que le schéma de la création en train de se faire - des extraits de Claudel, Flaubert, Sartre et même Karl Marx.

200 « *Six personnages en quête d'auteur*. Anatoly [sic] Vassiliev : "Enfin une bouffée de liberté" », *Le Figaro*, 18 juillet 1988.

Sans arriver à faire de « vivant » le contraire de « mystique », il est en tout cas singulier qu'une recherche portant sur un problème d'ordre philosophique et soi-disant assoiffée de spiritualité se décline, concrètement, dans un moment de fête débordante. Si, en effet, la candeur du dispositif scénique conçu par Vassiliev peut renvoyer, en raison de la valeur symbolique du blanc, à une dimension mystique, tous les autres éléments de sa mise en scène semblent vouloir garder les pieds des spectateurs bien ancrés au sol. Au moins, ceux des journalistes assis en salle, qui se sont laissé porter avec enthousiasme par le rythme fou de la pièce, un *crescendo* obtenu à coups de musiques, échanges de rôles et croisement de langues, s'il est vrai, comme nous pouvons le lire dans la revue de presse, que les comédiens alternaient le russe et l'italien.

En 2012, les *Six personnages en quête d'auteur* deviennent le laboratoire de recherche d'un autre célèbre metteur en scène : Stéphane Braunschweig. À Avignon, l'actuel directeur du théâtre national de l'Odéon (Paris) reprend une création déjà réalisée en Allemagne et l'adapte à de nouveaux centres d'intérêt. Ainsi, le conflit entre dramatique et post-dramatique dont il était question dans la création allemande laisse la place, à Avignon, à une plus ample interrogation sur les enjeux de la scène théâtrale contemporaine. Par le truchement de la pièce pirandellienne, librement adaptée de l'italien par Braunschweig lui-même, l'artiste sonde les contradictions et les contrastes qui secouent l'univers théâtral en opposant, par exemple, personnages et interprètes, auteur et metteur en scène. Son travail dramaturgique est guidé par une ferme volonté d'actualisation du texte, ce qui permet de « réactiver la force de dérangement de la pièce de Pirandello<sup>204</sup> », dont la critique du théâtre des années 1920 apparaît,

204 Entretien avec Stéphane Braunschweig paru dans le programme de salle du spectacle. Il est également disponible, en format pdf, sur le site internet du festival : <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2012/six-personnages-en-quete-d-auteur>.

aujourd'hui, aux yeux de Braunschweig, datée et inactuelle. Dans ce sillage s'inscrit non seulement la modernisation des personnages - qui doivent ressembler, dans les intentions du metteur en scène, aux personnes qui vont raconter leurs vies dans les *reality shows* - mais aussi la réécriture intégrale des répliques des comédiens. Pour ce faire, Braunschweig s'est appuyé sur les improvisations que les acteurs de sa troupe avaient faites, pendant les répétitions, autour des problématiques liées à leur métier.

Du respect absolu du texte de l'*Henri IV* de Vilar à la réécriture poussée des *Six personnages* de Braunschweig, l'étude des représentations avignonnaises des pièces de Pirandello permet d'observer, au fil des décennies, l'évolution du concept de régie théâtrale ainsi que la prise de conscience, de la part des metteurs en scène, de leur statut d'auteurs du spectacle à part entière, ce qui devient d'autant plus significatif quand l'on se confronte avec les ouvrages d'un écrivain primé du Nobel<sup>205</sup>. Si la présence de l'auteur Pirandello résulte donc affaiblie dans les *Six personnages* de Braunschweig, celle du personnage Pirandello acquiert, par contre, un relief inédit. En croisant la pièce théâtrale avec le scénario du film<sup>206</sup>, le metteur en scène place la figure de l'écrivain au centre de son spectacle. Les six personnages, dans la création de Braunschweig, n'existent qu'en fonction de l'auteur qui

205 Le directeur de l'Odéon déclare par exemple, dans l'entretien cité, se sentir légitime à intervenir sur les *Six personnages*, car non seulement la fidélité à l'auteur n'implique pas nécessairement, selon lui, la fidélité au texte, mais surtout parce qu'il considère qu'à partir de la rencontre féconde entre écrivain et metteur en scène peuvent émerger des aspects cachés du texte, dont l'auteur même n'aurait pu soupçonner l'existence. Cependant, si le regard des artistes face à l'œuvre théâtrale a effectivement changé pendant les cinquante dernières années, les critiques se montrent encore souvent récalcitrants à accepter sa nature de création collective. Ainsi Philippe Lançon écrit sans ambages à propos de l'adaptation de Braunschweig : « Le metteur en scène a commis une faute, il s'est pris pour l'auteur. », « *Six personnages* en quête de metteur en scène », *Libération*, 11 juillet 2012.

206 Pirandello envisageait en effet la réalisation d'un film inspiré de la pièce. Ce projet n'aboutira jamais, mais il nous reste le scénario que l'écrivain avait rédigé, en 1928, avec Adolf Lantz.



leur a donné la vie, ils ne sont qu'« une projection ou une dénégation de lui-même, un exutoire pour ses fantasmes ou une compensation de ses limites et de sa finitude<sup>207</sup> ».

Outre les *Six personnages en quête d'auteur*, une autre œuvre de la trilogie métathéâtrale a été jouée à Avignon. Il faut revenir au lointain juillet 1970, quand la Cour d'honneur assiste à une grande fête populaire. La pièce s'intitule *Ce soir on improvise* ; le metteur en scène, un jeune homme à l'affût de défis, s'appelle Gérard Vergez. Ne craignant ni la difficile adaptation d'une scénographie conçue pour un théâtre à l'italienne au plein air du festival avignonnais, ni les difficultés inhérentes au texte même, sa création s'inscrit sous le signe du spectaculaire. Voici alors que machinerie, musique, danse, décor, bref, tout choix artistique paraît volontairement exagéré, sensationnel. Vergez croit-il parvenir à envoûter le public à travers cette amplification systématique ? Quel résultat doit atteindre, dans ses vœux, le caractère hyperbolique de son spectacle ? Ce qui est sûr c'est que, en soulignant l'artificialité de la *vie*, le théâtre, *artifice* par antonomase, en résulte d'autant plus renforcé et, de ce fait, *vivant* :

*Pour l'amour fou du théâtre, Luigi Pirandello a entrepris de démontrer que ce temple artificiel n'est pas plus artificiel que la vie. Dans la confusion - organisée - il nous traite joyeusement de truqueurs. Pourquoi pas ? Cette joie, la mise en scène de Vergèze [sic] la traduit merveilleusement. Rythmé, bruyant [...] le spectacle présenté [...] dans la cour d'honneur du Palais des Papes a su « démonter la machine » en introduisant le public dans ses entrailles<sup>208</sup>.*

207 Entretien avec S. Braunschweig [cf. *supra*, note 6].

208 « Au festival d'Avignon *Ce soir on improvise* de Pirandello sans P... ( ) respectueuse », *L'Humanité*, 5 juillet 1970.

À partir de l'*Henri IV* de Vilar jusqu'aux *Six Personnages* de Braunschweig, en passant par *Ce soir on improvise* de Vergez, les metteurs en scène du Festival d'Avignon semblent mettre en avant, dans l'ensemble de l'œuvre pirandellienne, les pièces où le théâtre se montre dans l'acte de se regarder. La raison de cet intérêt particulier pour le métathéâtre réside, très probablement, dans la figure qui se dessine sur la surface lisse du miroir, c'est-à-dire non seulement celle d'un milieu artistique et des acteurs qui l'animent, mais aussi et surtout celle d'une société, d'un groupe d'individus qui cherchent leur essence intime et qui se questionnent sur le fonctionnement des interactions humaines, sur les rôles que nous sommes tous appelés à jouer, dans la comédie sans fin qu'est la vie.

Seuls deux des textes de Pirandello représentés au Festival ne portent pas sur la mise en abyme du théâtre. Il s'agit d'une nouvelle, *De soi-même*, mise en scène et jouée par Gabriel Monnet en 1981 et de la pièce *L'Homme, la bête et la vertu*, mise en scène par Christian Schiaretti en 1993.

En ce qui concerne le premier, le choix semble être motivé par le contexte dans lequel le spectacle s'insère. *De soi-même* fait partie, en effet, d'un projet plus large mené par le Centre Dramatique National des Alpes et intitulé *Huit travaux d'acteur*. Comme son nom l'indique, il est composé de huit spectacles visant à repenser la fonction qui est associée, dans l'opinion commune, au comédien. Pour ce faire, le CDNA donne des règles précises : de courtes représentations (d'une durée d'environ trente minutes chacune) issues de textes non dramatiques et travaillées pendant un bref laps de temps. Ce pari devait permettre, dans les intentions de Georges Lavaudant, un des deux directeurs de l'école, « d'envisager un comédien sous un autre angle que celui auquel on pense<sup>209</sup> ».

209 *Huit travaux d'acteurs* par les comédiens du Centre dramatique national des Alpes », *La Marseillaise*, 21 juillet 1981.

Également inscrit dans un projet plus vaste, le choix de *L'Homme, la bête et la vertu* par Christian Schiaretti n'est pas dicté, pourtant, par des obligations vis-à-vis de la durée du spectacle. À l'intérieur de *1919-1924 - L'Europe des avant-gardes*, la pièce de Pirandello est convoquée en tant que représentante à la fois du bouleversement des codes artistiques mené par les avant-gardes et d'un genre littéraire : la comédie. Comme l'explique Christian Schiaretti, qui est actuellement le directeur du TNP de Villeurbanne :

*J'ai choisi les avant-gardes du début du siècle parce qu'elles posent toutes les bases de ce sur quoi nous vivons encore. [...] Ce qui m'intéressait, c'était d'interroger quatre dramaturgies, deux auteurs, Pirandello et Brecht, dont le champ d'investigation se limite à la critique de mœurs et qui sont dans la comédie au sens propre, dans l'une des deux faces de la pièce de monnaie. Et deux auteurs, Vitrac et Witkiewicz, qui interrogent le macrocosme et essaient d'inventer ce que pourrait être une tragédie du xx<sup>e</sup> siècle<sup>210</sup>.*

Mais Schiaretti n'est pas le seul à mettre au centre la critique de mœurs. Si nous quittons le Festival d'Avignon pour en venir au Off, il suffit de lire la liste des œuvres pirandelliennes jouées pour s'apercevoir que, sauf les deux représentations, respectivement en 2002 et 2014, de *Ce soir on improvise*, les pièces élues portent avant tout sur le dévoilement de l'hypocrisie qui règne dans notre société. L'Étau par exemple, mis en scène au Club de bridge en 1984, ou bien le *Bonnet de fou*, monté au Magasin en 1988, semblent répondre à un besoin pressant des artistes : la démystification du mensonge qui mine nos vies et qui se niche au sein même de la cellule familiale.

Mais plus encore que la dénonciation des maux du vivre ensemble, c'est surtout l'exploration de la frontière entre rêve et réalité qui hante les compagnies du Off. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si ce thème est à la base de *La fleur à la bouche*, sans doute la pièce la plus récurrente de ce plus jeune festival avignonnais. Tiré d'une nouvelle publiée en amont, cet acte unique sonde la zone d'ombre entre factuel et imaginaire, à tel point que, à la fin du spectacle, le public ne peut s'empêcher de se demander si la longue confession d'un homme atteint par une maladie létale a effectivement eu lieu ou a seulement été rêvée par son interlocuteur.

De 1957, date de la représentation de l'*Henri IV* de Vilar, jusqu'à aujourd'hui, suivre la réception de l'œuvre pirandellienne à Avignon permet non seulement d'observer les défis audacieux qui ont révolutionné la scène théâtrale européenne pendant les cinquante dernières années mais aussi de passer en revue une ville entière, à partir de ses lieux symboliques pour en venir à ses endroits les plus cachés. La parole saisissante de Luigi Pirandello a résonné dans la cité des Papes transformée en ville-théâtre en traversant l'austérité de la Cour d'honneur et la solennité du Cloître des Carmes pour arriver jusqu'à l'ambiance mondaine d'un Club de Bridge.

210 « Schiaretti, dada et la pièce de monnaie », *La Croix l'Événement*, 11-12 juillet 1993.

## Annexes

### *Spectacles présentés au Festival d'Avignon*

*Henri IV*, pièce de Luigi Pirandello, version française de Benjamin Crémieux, mise en scène de Jean Vilar, décors et costumes de Léon Gischia, musique de Maurice Jarre. Avec Jean Vilar, Lucienne Le Marchand, Simone Bouchateau, Jean-Pierre Darras, Jean Topart, Jean-Paul Moulinot, etc.

Création présentée par le Théâtre National Populaire au Festival d'Avignon, dans la Cour d'honneur du Palais des papes, à partir du 15 juillet 1957 (direction de Jean Vilar).

*Ce soir on improvise*, pièce de Luigi Pirandello, adaptation française de Michel Arnaud, mise en scène de Gérard Vergez, décors de Françoise Darne, chorégraphie d'Anny Weinberger. Avec Gérard Vergez, Suzanne Flon, Claude Piéplu, etc.

Création présentée du 30 juillet au 12 août 1970 (huit représentations) dans la Cour d'honneur du Palais des papes par le Théâtre de la Région Parisienne et le Théâtre de l'Ouest Parisien (direction de Jean Vilar).

*De soi-même*, nouvelle de Luigi Pirandello, par Gabriel Monnet. Création présentée du 10 au 16 juillet 1981 (six représentations) à la salle Benoît XII par le Centre Dramatique National des Alpes, dans le cadre de *Huit travaux d'acteurs*, au Festival d'Avignon 1981 (direction de Bernard Faivre d'Arcier).

*Six personnages en quête d'auteur*, pièce de Luigi Pirandello, texte russe de Nikolai Tomachevski, mise en scène d'Anatoli Vassiliev, décor de Igor Popov, costumes d'Igor Popov et Pavel Kaplevitch, régie lumières d'Ivan Danitchev, régie son d'Andreï Zatchiossov. Avec Oleg Belkine, Youri Yevsioukov, Vitaoutas Dapchis, etc.

Spectacle du Théâtre école d'art dramatique de Moscou, présenté au Festival d'Avignon 1988 du 17 au 21 juillet (cinq représentations) dans la Cour de la Faculté des sciences (direction d'Alain Crombecque).

*L'Homme, la bête et la vertu*, pièce de Luigi Pirandello, traduction de Robert Perroud, mise en scène de Christian Schiaretti, décor de Renaud de Fontainieu, costumes d'Agostino Cavalca. Avec Laurent Poitrenaux, Catherine Pietri, Loïc Brabant, etc.

Spectacle présenté au Festival d'Avignon par la Comédie de Reims le 27 juillet 1993 (une seule représentation) au Théâtre municipal (direction de Bernard Faivre d'Arcier).

*Six personnages en quête de...* spectacle inspiré de la pièce de Luigi Pirandello, monté par Sophie Loucachevsky, avec six comédiens roumains, à partir de l'histoire immédiate de la Roumanie. Collage de textes de Paul Claudel, Gustave Flaubert, Karl Marx, Luigi Pirandello et Jean-Paul Sartre. Décor et costumes de Lou Goaco. Avec Micaela Caracas, Simona Maicanescu, Oana Pellea, Raluca Penu, Mihaï-Gruia Sandu, Gheorghe Visu.

Spectacle présenté au Festival d'Avignon par l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) au Théâtre municipal du 11 au 19 juillet 1993 (huit représentations) (direction de Bernard Faivre d'Arcier).

*Six personnages en quête d'auteur*, d'après la pièce de Luigi Pirandello, adaptation, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig. Costumes de Thibault Van Craenenbroeck, création lumières de Marion Hewlett, collaboration artistique Anne-Françoise Benhamou. Avec Elsa Bouchain, Philippe Girard, Emmanuel Vérité, etc.

Création présentée au Festival d'Avignon par La Colline – Théâtre national du 9 au 19 juillet 2012 (10 représentations) au Cloître des Carmes (direction de Hortense Archambault-Vincent Baudriller).

### ***Spectacles présentés dans le Off***

*L'Étau*, pièce de Luigi Pirandello, traduction Myriam Tanant, mise en scène de Dominique Féret, lumières de Philippe Théaudière, avec Corinne Chiarelli, Marie-Catherine Conti, Alain Paris, Hervé Petit.

Spectacle présenté par la Compagnie Féret-Benhamou du 7 juillet au 5 août 1984 à 16h au Club de Bridge, 15 avenue de la République, Avignon.

*La Fleur à la bouche*, acte unique de Luigi Pirandello, mise en scène de Louis Guillaume, décors et lumières de Jean Bernard Duroy, musique de John Surmann, avec Isabelle Blondeau, Jean-François d'Andè, Louis Guillaume.

*Bonnet de fou*, pièce de Luigi Pirandello, mise en scène de Louis Guillaume, décors et lumières de Jean-Bernard Duroy, avec Isabelle Bloneau, Monique Letitre, Simone Arno, Valérie Voirol, Jean-François d'Andè, Thierry Audoli, Louis Guillaume.

Spectacles présentés par le Théâtre du Sable (Provence-Alpes-Côte d'Azur) respectivement du 9 au 22 juillet 1988 et du 23 juillet au 4 août 1988, à 21h, au Magasin, 31 rue des Teinturiers, Avignon.

*La Fleur à la bouche*, acte unique de Luigi Pirandello, mise en scène de Juliette Delfau, lumières Julien Duprat et Joëlle Dangeard, son de Loïc Tanier, décor de Catherine Dufaure et Marguerite Rousseau, costumes d'Isadora Steyaert et Coralie Chauvin, avec Cédric Michel, Anthony Poupard et Sébastien Lebert.

Spectacle des compagnies En dehors Théâtre et Soy Création représenté du 6 au 30 juillet 2000 à 14h au Théâtre Tremplin (70 places), 8 ter rue Cornue, Avignon.

*Ce soir on improvise*, pièce de Luigi Pirandello, mise en scène de Marie-Claude Morland. Création présentée par le Théâtre du Trèfle (Poitou-Charentes) du 5 au 27 juillet 2002 jours impairs sauf le 19, à 13h au Colibri (140 places), 10 rue du rempart Saint-Lazare, Avignon.

*La Fleur à la bouche*, acte unique de Luigi Pirandello, mise en scène de Jean-Marc Brunel, lumières de Loïc Virlogeux, costumes de Noël Dandrimont, décor de Sylvie Decabane et Julien Chilou, avec Téo Sanzach et Jean-Marc Brunel.

Spectacle présenté par Heyoka compagnie et le Bastringue du parvis du 10 juillet au 2 août 2008 à 11h05 au Théâtre de l'Atelier 44 (44 places), 44 rue Thiers, Avignon.

*La Fleur à la bouche* et *Déménagement*, pièces tirées des nouvelles de Luigi Pirandello, mise en scène et musique de Jean-Marc Brunel, lumières de Loïc Virlogeux, costumes de Noël Dandrimont, décor de Sylvie Decabane et Julien Chilou, avec Téo Sanzach.

Spectacles présentés par Heyoka compagnie du 8 au 31 juillet à 16h au Théâtre de l'Atelier 44 (44 places), 44 rue Thiers, Avignon.

*Je rêvais (peut-être...)*, acte unique de Luigi Pirandello, traduction de Marie-Anne Comnène (Gallimard, 1951), mise en scène de Vincent Lacoste, scénographie de Constance Arizzoli, lumières de Marie-Hélène Pinon, avec Gisèle Renard, William Mingau-Darlin et Vincent Lacoste.

Spectacle créé en mai 2008 (Le Catelier, Rouen) par Vincent Lacoste/ Groupe Expir (Seine Maritime) et présenté du 8 au 31 juillet 2010 à 20h15 à Présence Pasteur - Espace Marie Gérard (64 places), 13 rue du pont Trouca Avignon.

*Ce soir on improvise*, pièce de Luigi Pirandello, adaptation et mise en scène de Julien Guill, avec Dominique Léandri, Fanny Rudelle, Marc Baylet-Delperier, Camille Daloz, régie d'Olivier Privat.

Création présentée par la Compagnie Provisoire (Languedoc-Roussillon) du 14 au 23 juillet 2014 à 20h dans le cadre de « Villeneuve en scène : théâtres en itinérance », à La Pinède, plaine de l'Abbaye, Villeneuve-lez-Avignon.

*La Fuite*, texte de Ciro Cesarano et Fabio Gorgolini, d'après la pièce de Luigi Pirandello *On ne sait comment*. Mise en scène de Fabio Gorgolini, costumes de Pauline Zurini, création lumières d'Orazio Trotta, musique de Claudio Del Vecchio, décor de Claude Pierson, avec Ciro Cesarano, Laetitia Poulalion, Audrey Saad, Boris Ravaine, Fabio Gorgolini.

Spectacle créé en mai 2017 au Théâtre Berthelot (Montreuil) par la compagnie Teatro Picaro (Montreuil) et présenté du 7 au 30 juillet 2017 à 17h05 au Théâtre des Lucioles (salle 2, 140 places), 10 rue Rempart Saint-Lazare, Avignon.

## Jean Vilar : *Henri IV*

par Lavinia De Rosa

S'il est vrai que le nom de Pirandello s'affirme, en France, à partir des années 1920 grâce aux efforts des plus grands metteurs en scène de l'époque, et que certaines pièces du dramaturge italien restent figées à jamais dans ces premières représentations<sup>211</sup>, la figure de l'un de ses personnages, Henri IV, est étroitement liée à Jean Vilar. Sa rencontre avec ce héros pirandellien se fait en trois temps, comme les actes qui composent la tragédie éponyme. L'histoire commence en octobre 1950, quand, sous la direction d'André Barsacq, Jean Vilar joue le rôle d'Henri IV pour la première fois. L'action se passe au Palais de Chaillot et s'inscrit dans la programmation du Théâtre National Populaire (TNP). Un an plus tard, Jean Vilar prend les rênes du TNP, qu'il dirigera jusqu'à 1963. L'action du deuxième acte se déroule à Avignon. Année 1957 : le festival, créature vilarienne née en 1947 sous le nom de « Semaine d'art dramatique », fête alors ses dix premières années d'existence. Encore jeune, le festival a néanmoins acquis une certaine renommée internationale et s'est avéré être un outil important de décentralisation et démocratisation culturelle. La programmation de cette année symbolique réserve la Cour d'honneur du Palais des papes précisément à *Henri IV* de Pirandello, interprété et mis en scène par

---

211 L'importance de la présence des pièces de Pirandello sur les scènes françaises jusqu'à la fin des années 1930 n'échappe pas à Bernard Dort, qui observe que « plus caractéristique que le nombre des représentations pirandelliennes et que leur succès, est le fait que presque tous les metteurs en scène importants de l'entre-deux guerres (Dullin, Pitoëff, Baty) [...] aient contribué à imposer Pirandello en France : ceci indique assez la place centrale qu'il occupa dans le théâtre français de cette période » (B. Dort, « Pirandello et le théâtre français », *Théâtre Populaire*, 45, 1962, p. 3-30 [6-7]). Quant à la notoriété de certaines mises en scène pirandelliennes, il suffira de citer, à titre d'exemple, la représentation des *Six personnages en quête d'auteur* par Georges Pitoëff en 1923. Des images puissantes, comme l'entrée sur scène des personnages par un montecharge ou la lumière verdâtre qui envahit le plateau, font partie d'une page importante de l'histoire du théâtre contemporain.

Jean Vilar. Pour le troisième acte, en revanche, on revient au Palais de Chaillot à Paris, lorsque la pièce, créée pour la fête en plein air du festival d'Avignon, est reprise dans la programmation de la saison 1957-1958 du TNP.

Du comédien au metteur en scène, de l'artiste à l'homme politique engagé dans une campagne d'ouverture culturelle : loin d'être un croisement anodin, *Henri IV* de Pirandello unit, tel un fil rouge, les différentes facettes de l'œuvre de Vilar. Cette pièce le hante pendant huit ans et l'accompagne dans le passage délicat du plateau de théâtre au bureau de directeur, responsable en même temps de la programmation du festival d'Avignon et du TNP. L'étude de la mise en scène d'*Henri IV* de Pirandello constitue un observatoire privilégié pour mieux comprendre non seulement l'esthétique théâtrale vilarienne, mais aussi l'action sociale qui l'animait. Bien évidemment il devait y avoir quelque chose, dans ce drame impossible et dans la figure grandiose de l'anti-héros pirandellien, qui le questionnait profondément, qui interpellait à la fois l'homme et l'artiste Jean Vilar.

Notre contribution cherchera à faire émerger, à travers l'analyse de sa mise en scène, les raisons de cet intérêt particulier que le metteur en scène accordait à la pièce et les interrogations essentielles qu'elle a probablement dû susciter en lui. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur la riche documentation d'archives conservée dans le fonds Jean Vilar de la Maison Jean Vilar à Avignon. En feuilletant ses nombreuses photographies, lettres, programmes de salle, questionnaires au public, calendriers des répétitions, contrats, bulletins de paie aux acteurs et bien d'autres documents encore, l'histoire de la rencontre entre Vilar et Pirandello prend soudainement vie : nous pouvons en suivre toutes les étapes, de la première représentation en tant que comédien sous la direction de Barsacq, jusqu'à la reprise de la mise en scène vilarienne au TNP. De plus, la copie de travail de l'*Henri IV* de Vilar témoigne du long travail conduit sur la parole pirandellienne, sédimenté dans

les multiples couches d'annotations, commentaires et interventions écrits à la main sur ce tapuscrit.

La nuit, le plein air. Voici les éléments porteurs du festival d'Avignon tel que l'imaginait son fondateur et premier directeur, Jean Vilar. Témoins impassibles, le mistral et la Cour d'honneur assistent au défilement de spectateurs, artistes, techniciens et bénévoles qui travaillent sans cesse à la réalisation de cet événement, dont ils comprennent la valeur culturelle et sociale redoutable. Dans un climat vacancier, le festival devient en fait promoteur d'un rassemblement citoyen : tout public est invité à prendre part à la fête du théâtre, tout individu est appelé à assister à ce rite laïc<sup>212</sup>.

Pauvre et dépourvu d'artifices, l'art de Vilar aspire à parler à l'âme des spectateurs, à nourrir leur esprit civique dans un but humaniste et pédagogique. La nature artisanale et le service offert aux textes se situent, pour Vilar, au cœur de la mise en scène. Loin de considérer ces deux aspects liés à sa propre idée de la régie théâtrale, il les traite à plein titre comme des éléments du patrimoine génétique de cet art. Ses déclarations en ce sens sont nombreuses :

*Nos lois, si nous en avons, nos principes, si nous y obéissons, sont toujours un peu comme ces lois d'Antigone, des « lois non écrites » : ce sont, en vérité, des principes que nul n'oserait rédiger, car l'abstraction et l'erreur généreuses guettent l'artisan de la scène qui s'y efforcerait<sup>213</sup>.*

212 Dans une lettre de 1948 qu'il adresse à la rédaction de la *Revue internationale de théâtre*, Jean Vilar explique les enjeux principaux du festival d'Avignon naissant. Pour satisfaire ses objectifs ambitieux, des règles simplissimes : « Pour cela, il avait fallu revenir, nous, comédiens et metteurs en scène, aux conditions primaires du jeu scénique : des tréteaux, l'air, le ciel, la pierre et l'offrande de ce spectacle à un public de toutes les classes, de tous les horizons sociaux. » (J. Vilar, *Le Théâtre service public*, Paris, Gallimard, 1986, p. 41)

213 *Ibid.*, p. 38.

Quant à la subalternité volontaire aux œuvres littéraires, dans un long article intitulé « En quête du théâtre » publié en 1949<sup>214</sup>, Vilar prend résolument position contre un certain vedettariat du milieu artistique et donne sa propre vision de la régie théâtrale. Avec une rigueur presque austère, il définit cet art comme l'adaptation, simple et intelligente, des textes. De ce pas, il arrive même à nier le statut de créateur du metteur en scène :

*Le créateur, au théâtre, c'est l'auteur... [...] Le texte est là, riche au moins d'indications scéniques incluses dans les répliques mêmes des personnages (mise en place, réflexes, attitudes, décors, costumes, etc.). Il faut avoir la sagesse de s'y conformer. Tout ce qui est créé hors de ces indications est « mise en scène » et doit, de ce fait, être méprisé et rejeté<sup>215</sup>.*

Sa mise en scène, loin de la recherche d'effets spectaculaires, se réjouit au contraire de montrer son caractère exquisément artisanal et de servir humblement les textes. Lesquels ? Ceux qui s'emparent de la réalité et la représentent telle qu'elle est, sans se soucier de l'édulcorer ou de l'embellir ; ceux qui mettent au centre la vie, qui parviennent à parler *aux* hommes parce qu'ils parlent *des* hommes ; ceux qui, seuls, ne vieillissent jamais : les classiques.

La création avignonnaise d'*Henri IV* ne fait pas exception. Tous les documents d'archive du fonds Jean Vilar semblent confirmer cette conception d'une régie théâtrale qui fait de la renonciation et

de la privation ses faits d'armes, qui se dépouille volontairement de tout décor et artifice pour toucher à l'essentiel, c'est-à-dire au questionnement profond porté par la pièce.

Dans l'immensité solennelle de la Cour d'honneur, juste quelques objets peuplent le plateau : un trône grossièrement fabriqué et deux tabourets dans l'acte I, une table en bois dans l'acte II et deux socles de statues dans le troisième acte. Le strict nécessaire donc, les éléments indispensables pour que l'action puisse se dérouler. Le reste dépend du jeu de l'acteur : ce sera à sa voix, à son regard, à ses mouvements, bref, à sa personne, de compenser l'absence de décor et de faire en sorte que le public ressente l'atmosphère asphyxiante de la villa d'Henri IV, la prison qu'il s'est choisie pour traîner son existence. C'est une tâche semée d'embûches, quand on joue en plein air et sur un plateau aussi immense que celui de la Cour d'honneur du Palais des papes<sup>216</sup>.

Les costumes flamboyants de Léon Gischia compensent le minimalisme de la scénographie. Malheureusement, les photos en noir et blanc du fonds Jean Vilar ne permettent pas d'en apprécier les couleurs exubérantes dont nous sommes informés par la revue de presse. Ces couleurs devaient jouer un rôle important dans l'ensemble de l'architecture du spectacle. En tout cas, le rouge du manteau d'Henri IV avait une valeur hautement symbolique, étant donné que le seul à le porter est celui qui a le courage de regarder

216 Dans son étude « Pirandello dans la cour du Palais des papes : des mises en scène populaires ? », ève Duca réfléchit sur les conséquences du choix de la Cour d'honneur pour la représentation de cette pièce. Approuvée par certains journalistes, critiquée par d'autres, cette décision a été en tout cas soigneusement pesée par Vilar, qui était d'ailleurs convaincu que le décor médiéval du Palais aurait accru le pathos de la représentation : « *Henri IV* s'adapte parfaitement au décor XIV<sup>e</sup> siècle du Palais. La Cour accentuera le côté tragique du drame et permettra une évocation hallucinante de l'atmosphère dans laquelle vivent les personnages. » *Le Provençal*, juillet 1957, cité par è. Duca, « Pirandello dans la cour du Palais des papes », in *Théâtres de masse et théâtres populaires*, P. Ranzini (éd.), Paris, Orizons, « Comparaisons », p. 155-166 (160).

214 J. Vilar, « En quête du théâtre », *Esprit*, 1949, 5, p. 591-633.

215 J. Vilar, *Le Théâtre service public*, op. cit., p. 45-46.



en face la réalité et d'opposer un refus net à l'hypocrisie dominante. Encore une fois, la facture manifestement artisanale des costumes de Léon Gischia sert parfaitement l'univers pirandellien, où la nature fictive de la cour du souverain allemand du XI<sup>e</sup> siècle est évidente et connue par tout le monde, y compris le protagoniste. Grâce à l'excentricité des rares éléments du décor et des costumes, la grossièreté de la mascarade mise en place par les autres personnages acquiert un fort impact visuel.

Un enregistrement de la mise en scène vilarienne<sup>217</sup> ne laisse toutefois aucun doute quant à l'élément principal de son théâtre, qui est, comme nous l'avons dit, le jeu d'acteur. La diction soignée des comédiens souligne la densité conceptuelle de la pensée de Pirandello ; les répliques résonnent dans le silence qui les entoure : le jeu de Vilar exprime le poids de la vie manquée d'Henri IV, le drame d'une forme qui s'impose à jamais, la transformation irréversible d'une personne en personnage<sup>218</sup>. Pour briser un silence chargé de signification, les musiques de Maurice Jarre font écho à la parole des acteurs et ponctuent discrètement les temps forts de l'action scénique.

Véritable colonne vertébrale de la création avignonnaise, les mots du dramaturge guident le comédien et metteur en scène. La copie de travail du texte de l'*Henri IV*, qui a appartenu à Vilar, témoigne de sa fréquentation intime et assidue de l'écriture pirandellienne. Le tapuscrit de la pièce, qui reprend le texte de la version française de

217 Il s'agit en fait d'un enregistrement en studio, en noir et blanc, réalisé par Claude Barma et diffusé en 1961. Bien que doublement faussé - tout d'abord par l'opération elle-même d'enregistrer et ensuite par l'absence du public - cet enregistrement permet à ceux qui n'ont pas pu assister à la création vilarienne de se former une idée concernant ses caractéristiques principales.

218 Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si le personnage d'Henri IV nous est présenté, dès le début de la pièce, sous ce nom.

Benjamin Crémieux, est un petit cahier jauni et abîmé<sup>219</sup>. Une multitude d'annotations rédigées fébrilement au crayon, de différentes couleurs, par la main de Vilar s'impose sur les différentes pages. Sur le verso des feuillets, on voit même de petits croquis au stylo rouge représentant des gestes à exécuter sur scène.

Au centre de l'intérêt de Vilar, le sens profond des répliques pirandelliennes, souvent caché par une traduction arbitraire ou maladroitement littéraire. Loin de se contenter de la version française disponible du texte, le metteur en scène intervient sur les passages qu'il juge cryptiques ou livresques, et ne correspondant donc pas aux exigences du plateau et à sa recherche d'une langue vivante, authentique. Les corrections vilariennes visent en effet à rendre les répliques plus simples et courantes. Ainsi, il s'agit de donner une meilleure fluidité à quelques exclamations plutôt rigides. Par exemple, la traduction de Crémieux : « Ah ! Quelle mobilité ! Quelle mobilité ! Aujourd'hui d'une façon, demain, d'une autre ! » est remplacée par : « Inconstant, inconstant ! Aujourd'hui, comme ceci ; demain, comme cela !<sup>220</sup> », où les déictiques confèrent à la phrase une connotation orale absente dans la version de Crémieux. De même, la réplique de Belcredi : « Mais finissons désormais avec cette plaisanterie ! » est corrigée en : « Finissons-en avec cette farce !<sup>221</sup> », où le simple effacement de l'adverbe garantit à l'exclamation une plus grande agilité. Dans le même sillage s'inscrivent des modifications telles que « On y va, on y va » au lieu de « Nous vous suivons<sup>222</sup> »,

219 En plus d'un pli complet des trois actes (cote : 4-JV-138,1), le Fonds Jean Vilar conserve également trois pochettes contenant un acte chacune (respectivement : acte I, cote 4-JV-138,2 ; acte II, cote 4-JV-138,3 ; acte III, cote 4-JV-138,4). Le mauvais état de conservation des tapuscrits, tous non reliés et déchirés par endroits, rend parfois difficile la lecture des derniers mots de la page.

220 4-JV-138,1, acte II, f. 73r.

221 4-JV-138,4, acte III, f. 6r.

222 4-JV-138,1, acte II, f. 60r.

ou bien le remplacement de la question : « Et quel doctorat veux-tu qu'ils prennent ? » par celle, plus appropriée pour le registre de l'oral, « Que veux-tu donc qu'ils fassent<sup>223</sup> ? ».

Avec une rigueur digne d'un philologue scrupuleux, Vilar confronte systématiquement le texte original quand les choix de Crémieux soulèvent des incertitudes. Les mots en italien de Pirandello côtoient alors leur traduction française et orientent le metteur en scène vers des variantes qui lui paraissent plus proches du ton de l'original. Par exemple, le mot italien « scherzo » figure toujours en marge de sa traduction « plaisanterie ». Vilar ne jugeait-il pas le mot choisi par Crémieux assez incisif et trouvait qu'il manquait de force. Ainsi, il le remplace par le terme « farce », plus adapté à désigner la fiction grotesque des autres personnages de la pièce. Au troisième acte, sur le *recto* du feuillet 6, on lit en effet : « Qui parle de farce ? », à la place de la traduction de Crémieux : « Qui a dit que c'était une plaisanterie<sup>224</sup> ? ».

L'orthodoxie de Vilar vis-à-vis du texte pirandellien apparaît claire quand des pans entiers de la version française sont effacés en raison de leur absence dans l'original italien. Ainsi, le stylo bleu de Vilar supprime sans hésitation la longue tirade que Crémieux met dans la bouche du protagoniste, dans l'acte I :

*Vellétés, vellétés, chimères ridicules, c'est certain. Mais réfléchissez, Monseigneur, toutes nos autres vellétés ne sont pas moins ridicules, même quand elles ne débordent pas les limites du possible humain<sup>225</sup>.*

223 4-JV-138,1, acte II, f. 64r.

224 4-JV-138,4, acte III, f. 6r.

225 4-JV-138,2, acte I, f. 38r.

La raison de l'intervention vilarienne est confiée à une notation lapidaire écrite au crayon, à côté de la réplique en question : « Pas ds PIRAND ». Un traitement analogue est réservé, toujours dans le premier acte, à une longue réflexion d'Henri IV :

*Nous sommes à une heure solennelle et décisive. Je pourrais, sachez-le, en ce moment même où je vous parle, accepter l'appui des évêques lombards et m'emparer du Pontife en l'assiégeant ici, dans son château, courir à Rome, élire un antipape, tendre la main à l'alliance de Robert Guiscard. - Grégoire VIII serait perdu ! Je résiste à cette tentation et, croyez-le, je suis sage<sup>226</sup>.*

Là, il ne s'agit pas d'une réplique abusive, car elle bien présente dans l'original italien. Il s'agit d'être plus proche d'une adaptation du texte que Pirandello lui-même avait faite lors d'une représentation. En marge de la réplique gommée, il marque au stylo : « Coupure proposée par Pirandello pour la représentation ».

De même, Vilar tend à mieux souligner les pauses, qui sont indiquées à la fois par les didascalies et la syntaxe. Ainsi, les silences pleins qui résonneront au plateau sont déjà là, visibles dans les pages de son texte de travail, annoncés par les notes au crayon qui les prévoient afin d'isoler les répliques-clés de la tragédie. Que l'on songe par exemple à cette annotation qui paraît au verso du feuillet 28 : « Attention au temps long<sup>227</sup>. »

226 4-JV-138,2, acte I, f. 40r.

227 4-JV-138,3, acte II, f. 28v.

Mises en valeur par le jeu d'acteur, les tirades du protagoniste ne manquent jamais de susciter les réflexions du comédien-metteur en scène : les commentaires de Vilar accompagnent la progression de la pensée pirandellienne et se font plus fréquents, lorsque le regard du fou dévoile la folie des sains d'esprit. En marge de la réplique amère d'Henri IV « Le malheur, pour vous, c'est que comme le prêtre irlandais vous vivez votre folie dans l'agitation et l'inquiétude, sans la connaître, sans même la voir », un commentaire laconique de Vilar énonce la seule conclusion à retenir de l'œuvre entière : « Nous y voilà : les fous, maintenant, c'est nous<sup>228</sup>. »

L'annotation de Vilar souligne précisément ce bouleversement de toute conviction dont il est toujours question dans les œuvres de Pirandello. Tel un miroir, son écriture ne craint pas de montrer les distorsions et les contresens de notre société, auxquels elle oppose sans exception une dimension autre. La fixité éternelle d'une forme se confronte au devenir éphémère de la vie ; le masque rentre en lice avec l'individu ; le rêve et la folie se heurtent avec la rationalité. Ces dialectiques tendues entre deux pôles se ressoudent ponctuellement, sous la plume de l'écrivain, avec un renversement vertigineux qui démystifie nos a priori, tout ce que nous pourrions juger évident ou normal. C'est ainsi que le fou Henri IV peut indiquer du doigt la folie des sains d'esprit ; c'est ainsi que sa farce grandiose devient, paradoxalement, plus vraie que la vie des autres personnages, cette comédie pitoyable qu'ils ignorent jouer. En fait, comme il le revendique dans le troisième acte, lui, Henri IV, est conscient de la fiction de sa mascarade, il sait qu'il joue un rôle, alors qu'eux, les autres, croient, aveugles, à une réalité illusoire :

228 4-JV-138,4, acte III, f. 12/r.

Sono guarito, signori : perché so perfettamente di fare il pazzo, qua ; e lo faccio, quieto ! Il guaio è per voi che la vivete agiatamente, senza saperla e senza vederla, la vostra pazzia<sup>229</sup>.

À bien regarder, la folie, ce thème aussi prégnant chez Pirandello, à la fois pour l'homme et l'artiste<sup>230</sup>, se charge de la mission que, pour Vilar, le théâtre doit accomplir à l'intérieur de la société, c'est-à-dire dénicher l'hypocrisie qui se cache sous la façade des choses, dénoncer toute simulation et fausseté qui s'embusque derrière les conventions. Loin de les accepter passivement, le théâtre doit, pour Vilar, mettre en question les règles établies, lever son regard et nommer les maux qui nous entourent. Or, il doit agir comme le fou pirandellien, car, comme le dit Henri IV :

[...] trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa ? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni<sup>231</sup> !

229 L. Pirandello, *Enrico IV*, MN, II, p. 779-866 et, pour les variantes, p. 1053-1332 (p. 863). (« Je suis guéri, mesdames et messieurs : parce que je sais parfaitement qu'ici je joue les fous, et cela, tranquillement ! Le malheur pour vous, c'est que votre folie, vous la vivez dans l'agitation, sans en être conscients et sans en être spectateurs. » Pour la traduction française, j'utilise celle, philologiquement moins arbitraire, de M. Arnaud, TC, I, p. 1083-1154 (1152).)

230 En effet, *Henri IV* peut être considéré comme une sorte de testament artistique et humain de l'homme de lettres : humain, car la folie et l'isolement douloureux du protagoniste gardent le souvenir des longues années de réclusion que l'auteur a passées auprès de sa femme, Antonietta Portulano, devenue folle suite à la banqueroute de la mine de soufre de la famille Pirandello, dans laquelle elle avait été investie une part de sa dot ; artistique, car l'opposition entre la folie et ce que l'on appelle « santé mentale » n'est, finalement, qu'une manière différente de nommer respectivement la réalité et la fiction - ou, mieux, la conscience de la fiction et l'illusion de la réalité - thème à la base de toute la production pirandellienne.

231 L. Pirandello, *Enrico IV*, MN, p. 847. (« [...] se trouver en présence d'un fou, vous savez ce que cela signifie ? c'est se trouver en présence de quelqu'un qui ébranle jusque dans ses fondations tout ce que vous avez construit en vous et autour de vous, la logique, la logique de toutes vos constructions ! » TC, I, p. 1139.)

Son altérité, son manque d'appartenance au tissu social, son refus de se plier aux normes de la vie en commun permettent au fou de percer la surface et de faire émerger les constrictions de l'individu. Impossible d'apparaître pour ce que nous sommes réellement : les protagonistes des œuvres de Pirandello, ses nombreux porte-parole, connaissent bien la fanfare étourdissante des rôles sociaux et nous montrent les différents instruments qui la composent. Il y en a un pour chaque rôle que nous jouons, dans la vie tant domestique que professionnelle, dans la sphère intime comme dans celle publique. Pour chacun de ces rôles il y a un masque spécifique à mettre, un masque qui se colle au visage jusqu'à ce que l'on ne parvienne plus à distinguer la personne. Dans l'univers pirandellien, le mot « personne » récupère sa valeur étymologique latine de « porteur d'un masque » théâtral, d'individu censé interpréter un rôle. Nul remède ne peut soigner la maladie de l'homme contemporain et du vivre en société : les raisonneurs de ses pièces devront se contenter d'exhiber le revers de la médaille à ceux qui refusent de la voir et de nommer les choses par leur propre nom.

À l'opération destructrice exercée par leur regard, à ce démantèlement des certitudes poursuivi par les protagonistes pirandelliens ne suit pas une reconstruction, la proposition d'une société alternative. Lecteurs et spectateurs de son théâtre sont avisés : ils ne trouveront pas un final apaisant suite au moment de crise ; le questionnement ne laissera pas la place à la positivité d'une quelconque affirmation. Seul le point d'interrogation est admis, dans l'œuvre de Pirandello :

Egli non richiede dallo spettatore né il consenso, né l'ammirazione, né l'entusiasmo retorico e rassicurante. Richiede invece che il dubbio installi in noi le sue profonde radici, fino al punto ch'esso scoppi nel dissenso o nel rifiuto. Lo spettatore del più

nero teatro tragico, in cui chi peccò è inesorabilmente colpito dal destino che ha meritato, ritorna a casa come pacificato. Lo spettatore pirandelliano è visitato da un malessere vago, irritato<sup>232</sup>.

Le doute est la remise en cause profonde et courageuse des mécanismes qui gèrent nos vies, des préceptes qui déterminent nos relations interpersonnelles. La raison de l'attachement de Jean Vilar au personnage d'Henri IV doit résider là, dans cet objectif commun. Tous les deux, en effet, acceptent de monter sur scène et de jouer un rôle pour nous montrer que, au final, un masque, nous le portons tous, sans le savoir ; tous les deux se servent de la fiction pour dire la vérité. Le théâtre - le directeur du festival et du TNP le sait bien - occupe, dans le monde d'aujourd'hui, une place retirée, écartée, comme celle du fou pirandellien. Cependant, à la différence d'Henri IV, Jean Vilar n'accepte pas cet état de fait, il refuse la condamnation à l'exil. L'artiste, comme le fou, demande que sa vérité soit écoutée, mais l'homme politique qu'est Jean Vilar, contrairement au personnage pirandellien, exige pour le théâtre une nouvelle centralité au sein de la société, il réclame à voix haute une place afin qu'une action concrète suive la dénonciation. La naissance, en 1947, du festival d'Avignon répondait précisément, dans les vœux de son premier directeur, à ce besoin de retrouver « la chair et le sang » du théâtre :

232 G. Macchia, « L'Autore in cerca di un pubblico da torturare », *Corriere della Sera*, 25 mai 2000, p. 35. (« [Pirandello] ne demande au spectateur ni le consentement, ni l'admiration, ni l'enthousiasme rhétorique et rassurant. Il demande, par contre, que le doute installe en nous ses racines profondes, jusqu'à ce qu'il n'éclate dans la dissension ou dans le refus. Le spectateur du théâtre tragique le plus noir, dans lequel celui qui a péché est inexorablement frappé par le destin qu'il a mérité, rentre à la maison comme apaisé. En revanche, le spectateur pirandellien est pris par un malaise vague, irrité. » Notre traduction.)

*Il s'agissait, dans la société divisée de ce temps, de retrouver non pas un auditoire, mais un public ; non pas des snobs et des intellectuels, mais la foule. Il s'agissait aussi [...] de sentir enfin (et non plus seulement pressentir) que le théâtre agit et ne pense pas, qu'il est fait de chair et de sang (ceux au moins du comédien) mais non pas d'idées, que la morale que l'on peut tirer d'un chef-d'œuvre est simple, compréhensible à tous, fraternelle, qu'une œuvre authentique est faite de folies totales et non pas de crises intellectuelles, que le héros est un fou qui s'efforce de prendre conscience et non pas un être conscient qui s'efforce d'agir, ou qui s'efforce à penser<sup>233</sup>.*

Et si le héros est un fou à l'affût de sens, le théâtre est le lieu d'une prise de conscience collective, l'endroit où l'on se rassemble pour apprendre à voir au-delà des apparences, à saisir l'essence des phénomènes et des choses. Grâce à l'acceptation ouverte de sa nature fictive, le plateau peut s'adresser aux spectateurs en tant qu'hommes et citoyens et non pas comme des individus à la recherche d'un divertissement banal. Le masque du comédien, parfaitement assumé sur scène, ne sera donc plus une prison pour la personne qui le porte malgré lui, ni un travestissement imposé par la société : dépouillé de tout poids, ce sera, paradoxalement, un « masque nu », comme ceux du titre du recueil des œuvres dramatiques pirandelliennes.

## **Les Géants de la montagne, de Georges Lavaudant à Stéphane Braunschweig**

par Ève Duca

Luigi Pirandello commence l'écriture de *I Giganti della montagna* (*Les Géants de la montagne*<sup>234</sup>) en 1929 mais décède en 1936 sans avoir achevé la pièce. Le dramaturge la définit comme le mythe de l'art et la considère comme l'apogée de son travail. Il l'écrit à Marta Abba :

*Sentirai che cosa sono I Giganti della montagna ! C'è tutto, è l'orgia della fantasia ! Una leggerezza di nuvola su profondità d'abissi : risa potenti che scoppiano tra le lagrime, come tuoni tra le tempeste : e tutto sospeso, tutto aereo e vibrante, elettrico : nessun paragone con quello che ho fatto finora : sto toccando l'apice, vedrai<sup>235</sup> !*

La pièce provoque l'engouement, et ce, à la fois pour son inachèvement considéré comme moderne et pour l'espace de liberté qu'elle représente pour les metteurs en scène. Elle permet d'interroger le lien entre théâtre et magie et de laisser libre cours à la créativité poétique.

234 Nous utiliserons l'édition suivante : L. Pirandello, *I giganti della montagna*, MN, IV, p. 807-910 et, pour les variantes, 1036-1066. Pour la traduction française, voir : L. Pirandello, *Les Géants de la montagne*, traduit par P. Renucci, TC, II, p. 1031-1086.

235 L. Pirandello, Lettre à Marta Abba, 16 février 1931, LMA, p. 647-649 (648). (« Tu verras ce que sont *Les Géants de la montagne* ! Il y a tout. C'est l'orgie de la fantaisie ! Une légèreté de nuages sur des profondeurs d'abîme. Des rires puissants qui éclatent parmi les larmes [...] et tout est suspendu, aérien et vibrant, électrique : rien de comparable avec tout ce que j'ai fait jusqu'ici. » Notre traduction.)

La tradition scénique italienne verse d'ailleurs généralement dans l'onirisme : la pièce est montée pour la première fois en 1937, en plein air, à Florence, dans les jardins de Boboli. La mise en scène est de Renato Simoni. Tous les critiques de l'époque parlent d'un évènement magique :

*A tratti l'erba ondosa era tutto un palpito di lucciole. La notte, un sospiro di chiarori evanescenti. Il silenzio, una trepida fonte di canti che dileguavano vicini per tornare a morire lontani<sup>236</sup>.*

Giorgio Strehler créa trois éditions différentes de la pièce qu'il qualifie de « projection théâtrale de la conscience<sup>237</sup> ». Le critique Roberto De Monticelli dit à propos de la mise en scène de celui-ci qu'« une vocation continue au merveilleux, au miracle, à la lévitation magique parcourt le spectacle<sup>238</sup> ». En 1994, Luca Ronconi présente ses *Giganti* au Festival de Salzbourg. Les résultats sont exceptionnels, on parle de refondation du texte<sup>239</sup> et son interprétation évoque la magie.

236 E. Bertuetti, *Gazzetta del popolo*, 6 juin 1937, cité par A. d'Amico, « *I Giganti della montagna*, Notizia », MN, IV, p. 809-842 (826). (« De temps en temps, l'herbe ondoyait devenait frémissements de lucioles. La nuit, un rêve de leurs évanescences. Le silence, une source tremblante de chants qui se dissipaient tout près pour aller mourir au loin. » Notre traduction.)

237 G. Strehler, *Appunti di regia 1966-1967*, archivi multimediali del Piccolo Teatro di Milano, <http://www.piccoloteatro.org>, site consulté le 13 décembre 2017.

238 R. De Monticelli, *Il Giorno*, 27 novembre 1966, cité par A. d'Amico, « *I Giganti della montagna*, Notizia », MN, IV, p. 834 : « Una continua vocazione al meraviglioso, al miracolo, alla levitazione magica percorre lo spettacolo. »

239 *Ibid.*, p. 840.

*Les Géants de la montagne* est une pièce qui interroge le pouvoir de l'illusion théâtrale. Bernard Dort y voit le symbole de la mise en scène moderne :

Au-delà des schémas traditionnels du théâtre dans le théâtre, ne peut-on voir, dans cette mise en évidence de la représentation, comme l'écho, le retentissement dans la création dramatique elle-même de la mutation intervenue dans la pratique théâtrale depuis la fin du siècle dernier : à savoir l'avènement de la mise en scène moderne, l'inscription dans le texte de cette transformation capitale de l'activité théâtrale<sup>240</sup> ?

Trois mises en scène italiennes furent représentées en tournée en France : la mise en scène de Guido Salvini en 1959 au théâtre Sarah Bernhardt<sup>241</sup> et les deux premières éditions de Giorgio Strehler, respectivement en 1949 au théâtre des Champs-Élysées, puis en 1967 à l'Odéon<sup>242</sup>, qui marquèrent profondément les esprits. Pourtant, la pièce, que Jean Vilar n'avait pu monter, car Marta Abba, détentrice des droits, s'y était opposée<sup>243</sup>, n'est mise en scène pour la première fois en France qu'en 1981, par Georges Lavaudant<sup>244</sup>. Suivent les mises en

240 B. Dort, cité par A. Bouissy, « *Les Géants de la montagne*, Notice », TC, II, p. 1589.

241 *Les Géants de la montagne*, mise en scène de Guido Salvini, Théâtre Sarah Bernhardt, 6 janvier 1959.

242 Le 17 octobre 1949 au théâtre des Champs-Élysées de Paris, puis du 20 au 24 juin 1967 au Théâtre de l'Odéon de Paris.

243 A. Bouissy, « *Les Géants de la montagne*, Notice », *op. cit.*, p. 1593.

244 *Les Géants de la montagne*, mise en scène de Georges Lavaudant, traduit par D. Sallenave, Bonlieu, Centre culturel/Scène nationale, 15 octobre 1981.

scène de Bernard Sobel en 1994<sup>245</sup>, de Laurent Laffargue en 2007<sup>246</sup> et de Stéphane Braunschweig en 2015<sup>247</sup>.

Les quatre mises en scène françaises interrogent toutes les grands thèmes de cette pièce métathéâtrale : la place du théâtre dans la société à travers la question de la représentation et de la réception, le pouvoir du théâtre en tant qu'acte, possibilité pour l'homme d'agir sur le monde mais aussi et surtout sur sa propre condition de mortel.

### **Les Géants : la métaphore critique de l'histoire et de la société**

Bernard Sobel, lorsqu'il monte *Les Géants de la montagne* en 1994 au théâtre de Gennevilliers, se concentre totalement sur l'aspect métathéâtral de la pièce, qui devient l'allégorie de la misère des conditions du théâtre contemporain. La scénographe Titina Maselli conçoit pour le décor un élément plastique symbolique : une énorme machine à écrire qui occupait la moitié de la scène et dont les touches étaient faites de « pizze », les boîtes métalliques où sont conservées les bobines cinématographiques. Une machine qui est donc l'icône de la création artistique et littéraire, mais qui met aussi en avant le rapport de l'auteur au cinéma. La machine à écrire est pour Titina Maselli « le lieu de départ d'une œuvre accomplie » qui est celle d'Ilse ; le chariot de celle-ci faisait d'ailleurs son entrée sur le rouleau de la machine à écrire. Puis l'attention du spectateur était tournée par l'éclairage sur la façade

245 *Les Géants de la montagne*, mise en scène de Bernard Sobel, traduit par B. Pautrat, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 8 mars 1994.

246 *Les Géants de la montagne*, mise en scène de Laurent Laffargue, traduit par J-P. Manganaro, Paris, Théâtre de La Ville, 8 janvier 2007.

247 *Les Géants de la montagne*, mise en scène et traduit par S. Braunschweig, Paris, Théâtre de la Colline, 2 septembre 2015.

colorée d'une villa, représentée par une simple toile couleur terre de Sienne. Le choix de l'actrice mythique Maria Casarès pour interpréter le rôle d'Ilse rend bien compte de cette volonté métathéâtrale du metteur en scène qui fond alors comédienne et personnage, réalité et fiction. Sobel utilise aussi des moyens pauvres pour parler de ces acteurs-personnages qui les utilisent eux-mêmes, et montrer dans quelles conditions ils se trouvent, bien loin des effets spectaculaires.

Mais si la pièce est le moyen de parler de la condition du théâtre aujourd'hui, elle le fait aussi à travers le prisme de l'Histoire : Pirandello critiquait en effet l'attitude du fascisme face à la culture comme il l'énonce clairement en décrivant les Géants. Dans la mise en scène de Georges Lavaudant en 1981, Duccio Doccia porte un long manteau de cuir noir et un brassard, allusion marquée à l'époque fasciste, et à deux reprises on entend la voix de Mussolini haranguer la foule : à la fin de l'acte I, lorsqu'Ilse refuse de rentrer, et à la fin de l'acte III, lorsque l'on entend les Géants arriver. Les Géants personnifient le refus de la poésie, la société contemporaine de Pirandello qui ne comprenait pas l'art, comme l'auteur le déclarait en 1929 dans une interview :

*[...] senza ch'io mi sia proposto alcuna intenzione satirica, dai Giganti risulterà involontariamente una forte satira del pubblico di oggi, nei confronti del mio teatro. E più che del pubblico che frequenta le sale di spettacolo, dovrei dire una satira del tempo, poichè quanto mi accade come scrittore è abbastanza significativo e illustrativo*<sup>248</sup>.

248 Cette interview (« Pirandello poeta del "cine" »), fut publiée dans *Comœdia* (15 janvier 1929). Cf. A. d'Amico, « *I Giganti della montagna*, Notizia », MN, IV, p. 809-810. (« Bien que je ne me sois fixé aucune intention satirique, il résultera involontairement des *Géants* une forte satire du public contemporain envers mon théâtre. Plus que du public qui fréquente les salles de spectacle, je devrais dire une satire de l'époque, car ce qui m'arrive en tant qu'auteur est assez significatif et explicatif. » Notre traduction.)

La pièce devient alors le combat contre cette indifférence : la mettre en scène, c'est revendiquer le besoin de poésie et faire en sorte qu'elle se réalise, sur le plateau et dans le monde.

Pour Laurent Laffargue, le thème central de la pièce est bien celui de l'acteur. Il déclare qu'il ne s'agit pas « d'ajouter un chapitre au pirandellisme, au théâtre dans le théâtre, des chocs entre réel et illusion », mais que les comédiens doivent puiser dans toutes leurs ressources et leur énergie pour parler du malaise de leur profession. Selon lui, Pirandello imaginait « quelque chose de gigantesque et en même temps misérable. Une misère intérieure qui n'a pas besoin de montrer ses haillons<sup>249</sup> », qui est aussi celle de notre époque. Tout doit reposer sur le contraste entre le dépouillement des personnages et le merveilleux du théâtre. Laurent Laffargue envisage Cotrone et sa bande comme des individus qui ont renoncé à tout pour être libres et qui entrent en opposition avec les Géants, hommes surpuissants, bâtisseurs frénétiques qui ne savent plus entendre la poésie. Une critique de la société actuelle où tout est régi par la finance, l'économie, et qui n'accorde plus de place à l'art. La scénographie représente une sorte de squat à la sortie d'une mégapole « dont sont bannis les artistes, comme de nos jours on chasse les SDF des centres-villes<sup>250</sup>. » Laurent Laffargue choisit donc un non-lieu pour situer la pièce : un décor urbain contemporain, en dehors d'une ville, qu'il définit comme « un désert goudronneux au sol fendillé », « une espèce d'égout, de dépotoir<sup>251</sup> », habité par les exclus que sont Cotrone et ses Guignards. L'aménagement du squat est d'ailleurs constitué de mobilier de récupération : des sièges de voiture en guise de fauteuils, un enrouleur de câble pour table basse, et des canalisations pour toute décoration.

249 L. Laffargue, *Programme de la saison 2006-2007*, Théâtre de La Ville, Paris, p. 12-13.

250 *Ibid.*

251 *Ibid.*

Stéphane Braunschweig n'oublie pas non plus la métathéâtralité de la pièce. Il reprend de façon actualisée les répliques inhérentes au texte sur les conditions des comédiens (« Oh, les éclairs ça coûte cher, vas-y mollo ! ») et Duccio Doccia est un véritable clochard (ce qui permettra une note d'humour lorsque Cotrone énoncera « Doccia c'est notre banquier »). Cotrone apparaît comme un véritable metteur en scène, un intellectuel en costume beige et petites lunettes, qui se pose véritablement en tant que tel lorsqu'il s'empare du livre de *La Fable* et demande à Ilse de la jouer. Le livre-objet de *La Fable de l'enfant échangé* est placé au centre du spectacle : il est brandi, feuilleté et lu tout au long de la représentation. Le texte de poésie d'Ilse est mis en avant et montré au spectateur comme étant l'élément phare de la pièce : le sous-texte est présenté par Stéphane Braunschweig comme étant le noyau central des *Géants de la montagne*, et sa clé de lecture :

*Dans Les Géants de la montagne [...] il est constamment fait référence à une autre pièce : la Fable de l'enfant échangé. C'est cette pièce que l'actrice Ilse s'est donnée pour mission de jouer jusqu'à sa mort, parce que le poète qui l'a écrite s'est suicidé pour elle. En réalité, cette Fable n'est l'œuvre d'un poète disparu que dans la fiction des Géants : Pirandello en écrivit d'abord les trois premiers tableaux dans l'idée d'en citer de longs extraits dans les Géants, et ajouta ensuite les deux derniers tableaux pour en faire un livret d'opéra à part entière (Malipiero en composa la musique, et la première de l'opéra eut lieu à Rome en 1934 devant Mussolini, qui le fit dès le lendemain interdire). Beaucoup d'éléments des Géants de la montagne, en particulier tout ce qui se passe dans « L'arsenal des apparitions », s'éclairent à la lecture de la Fable de l'enfant échangé [...]»<sup>252</sup>.*

252 S. Braunschweig, « Avant-propos », in L. Pirandello, *Les Géants de la montagne*, précédé de *L'Enfant échangé* et de *La Fable de l'enfant échangé*, traduit de l'italien par S. Braunschweig, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 7.



Ce livre, qui symbolise la censure fasciste, est donc le moyen de résister aux Géants, que Stéphane Braunschweig envisage de manière analogue à celle des metteurs en scène auxquels nous avons fait référence. Ainsi il déclare :

*Aujourd'hui comme hier, les Géants sont ceux qui refusent l'art et la pensée, soit qu'ils n'en voient pas l'intérêt, soit qu'ils en perçoivent au contraire le danger. Ils trustent la Bourse et les grands médias. Ils ne défilent pas en grande pompe, donc on ne les voit pas, mais en réalité ils sont partout. Leur idéologie domine le monde. Mais ils ne sont pas encore venus à bout de tous ceux qui leur résistent, penseurs et artistes en particulier, des plus avant-gardistes aux plus réactionnaires<sup>253</sup>.*

Que les Géants soient une allégorie du régime fasciste ou métaphore d'une société ne sachant plus accorder d'intérêt à la culture et à la poésie, la pièce pose la question centrale du rôle du théâtre dans la société.

### **Le traitement du final : l'affirmation de l'art contre la barbarie ?**

L'incertitude quant à la possibilité qu'Ilse arrive effectivement à imposer sa voix face aux Géants permet aux metteurs en scène une totale liberté dans le traitement du final. Leurs choix se font révélateurs de leur conception du théâtre.

Bernard Sobel et Michèle Raoul-Davis envisagent la pièce comme proprement incomplète, sans chercher un quatrième acte. Ils l'utilisent

telle quelle, comme un matériau non fini dont la non-complétude est justement son essence. C'est un processus, tout comme la vie de l'homme est un scénario inachevé<sup>254</sup>. Pour eux :

*l'inachèvement des Géants se présente alors à nous non plus du tout comme un échec, lui-même récit d'un échec, mais bien plutôt comme un choix, sans doute inconscient (un refus peut-être), une impossibilité positive de conclure une réflexion longue et nourrie d'expériences multiples, comme auteur, directeur de troupe et metteur en scène<sup>255</sup>.*

La pièce raconterait la tentation d'arrêter d'imposer une œuvre à qui ne sait pas la recevoir, un renoncement à l'art pour une vie tournée vers soi et ses illusions. Mais cette tentation est refusée par Ilse, qui réaffirme le besoin de l'artiste de créer et de se produire, envers et contre tout. Un besoin qui se suffit à lui-même et qui est pour Bernard Sobel synonyme de liberté. La pièce se terminait sur les acteurs qui avançaient vers le public comme vers la montagne, tandis que Diamante chuchotait « J'ai peur ! », fidèle au texte de Pirandello.

Georges Lavaudant choisit lui de faire entrer en scène un acteur incarnant le fils de Pirandello, comme l'avaient fait Strehler et Salvini. Le Stefano Pirandello de Lavaudant apparaît à l'avant-scène comme un réalisateur de l'époque, assis dans un fauteuil de studio cinématographique en costume clair, fardé de blanc, éclairé par une douche crue. Il sort des lunettes et un carnet de sa poche pour raconter,

254 C. Lemette/B. Sobel, « Pirandello ou le Devos du théâtre », *La voix populaire*, 2005.

255 M. Raoul-Davis, Dossier de presse, Théâtre de Gennevilliers, saison 1993-1994.

253 S. Braunschweig, « Postface. Comment finir les *Géants de la montagne* ? », *ibid.*, p. 211-216 (215).

avec un très fort accent italien, le dernier acte de la pièce. Pendant ce temps, la troupe, au fond de la scène, ramène le corps d'Ilse disloqué comme un pantin. Puis on vient chercher le fils de Pirandello pour le ramener dans sa loge, ne laissant sur le plateau que l'image de la troupe immobile portant le corps d'Ilse dans ses bras. Puis, sur des notes de musique, ils avancent en se balançant, comme à leur arrivée, tandis que Diamante porte à nouveau sa valise et le bouquet de fleurs jaunes du début, comme si tout recommençait, fixant l'image des comédiens-vagabonds. Le spectacle commençait là où il s'était arrêté chez Strehler : un rideau de fer était levé, témoignant de l'espoir de renouveau du théâtre.

Laurent Laffargue a choisi lui aussi de ne représenter que les trois actes écrits par Pirandello, renonçant à montrer les Géants et à écrire la fin de l'histoire : « L'inachèvement crée une vraie suspension, qui laisse chacun libre d'imaginer ce que sont les menaces qui pèsent sur notre monde<sup>256</sup>. » Le metteur en scène fait tomber, tout comme l'avait fait encore une fois Strehler, un grand drap noir du haut du plateau. Ce final non fini était en effet important pour Laurent Laffargue, qui y voyait un questionnement sur l'impossibilité :

*Je me demande si Pirandello n'a pas terminé parce qu'il est mort ou bien parce qu'il ne pouvait pas finir. L'histoire de sa pièce ne serait-elle pas alors de nous parler de cette impossibilité ? Il y a là quelque chose de mystérieux qu'il faut essayer d'entendre<sup>257</sup>.*

Stéphane Braunschweig traite le final de façon nouvelle : il permet à Ilse de jouer sa fable devant les Géants, affirmant ainsi le pouvoir du théâtre. On assiste, en guise de quatrième acte, à la représentation de *La fable de l'enfant échangé*<sup>258</sup>, la pièce que Pirandello composait, déjà à partir de 1930, en même temps que *Les Géants de la montagne*<sup>259</sup>, et qui est jouée de façon grotesque. Ainsi, les spectateurs de 2015 assistant à la mise en scène des *Géants* deviennent eux-mêmes les Géants. En effet, à la fin de l'acte III, alors que le comédien énonce « voilà les Géants ! », la lumière se fait dans la salle, éclairant le public, aussitôt identifié aux Géants. Le noir tombe ensuite, progressivement, avant que la lumière n'éclaire à nouveau le masque d'une comédienne et Ilse, puis toute la troupe, qui se met à jouer la *Fable de l'enfant échangé*. Le livre brandi durant tout le spectacle prend donc forme dans des douches de cabarets et des costumes ubuesques : la *Fable* est enfin jouée, le théâtre a pris le pouvoir sur la barbarie. La poésie d'Ilse l'emporte, comme en témoignent les dernières répliques du spectacle, criées sur le bruit des Géants :

*LE PRINCE : [...] Je veux que la vie/renaisse en moi/comme une herbe d'avril !/  
Loin de la brume amère, et de cette fumée,/cette fumée trouée d'ampoules,/ d'architectures de fer/lain de ces fourneaux, de ce charbon, de ces villes affairées/à des tâches aveugles et mesquines./Fourmilières, fourmilières !/J'ai*

258 L. Pirandello, *La favola del figlio cambiato*, MN, IV, p. 717-805 et, pour les variantes, p. 1034-1035. Stéphane Braunschweig en a réalisé une version française pour son spectacle (*in* L. Pirandello, *Les Géants de la montagne*, précédé de *L'enfant échangé* et de *la Fable de l'enfant échangé*, *op. cit.*, p. 19-100).

259 Cf. la lettre de Pirandello à Marta Abba (17 avril 1930), citée par A. d'Amico (« *La favola del figlio cambiato*, Notizia », MN, IV, p. 721), où Pirandello déclare avoir transformé *La Favola del Figlio cambiato* pour qu'elle devienne le drame que la Comtesse Ilse joue au prix de sa vie.

256 L. Laffargue, « Passeur de sens », *L'avant-scène théâtre*, 1215, 1 janvier 2007, p. 71.

257 L. Laffargue, C. Boiron, *Journal du Théâtre de la ville*, janvier-février 2007, p. 2-3.

*fini de me complaire/dans ma tristesse inconsolable !/Maintenant je suis plein de cette ivresse/de soleil, d'azur, de verdure et de mer<sup>260</sup> !*

Mais si l'art peut être envisagé comme instrument pour combattre l'ignorance et l'indifférence, peut-il être aussi un subterfuge efficace pour fuir la condition de mortel ?

### **Le théâtre comme illusion de vie**

Car si la pièce est métathéâtrale, elle est aussi profondément métaphysique. La mort qui s'est invitée à la fin de l'acte III en emportant le dramaturge s'est aussi glissée entre les lignes. Elle domine la pièce, et c'est bien pour la renverser elle, plus encore que la société, que luttent Cotrone et Ilse, chacun à leur façon : l'un en fuyant dans l'illusion, l'autre en cherchant à maintenir en vie le poète à travers ses mots.

La scénographie de Georges Lavaudant illustre subtilement ce rapport de la pièce à la mort. Du décor imaginé par l'auteur, il ne retient que le pont, un pont en béton suspendu qui vient s'écrouler devant le spectateur et derrière lequel est positionné un cyclorama pour figurer le ciel. Le pont du scénographe Jean-Pierre Vergier est plus pentu qu'il ne le devrait pour suggérer la montagne et il est, tout comme le plateau de théâtre des *Six personnages*, le lieu de tous les possibles. Comme l'explique Georges Lavaudant :

260 L. Pirandello, *Les Géants de la montagne* précédé de *L'Enfant échangé* et de *La Fable de l'enfant échangé*, op. cit., p. 99. Pour le texte original italien, cf. L. Pirandello, *La favola del figlio cambiato*, MN, IV, p. 717-805 et, pour les variantes, p. 1034-1035 (805) : IL PRINCIPE « Voglio che la vita/si rifaccia in me nuova/come un'erba d'aprile !/Via la nebbia amara, e quel fumo/quel fumo forato da lampade,/architetture di ferro,/forni, carboni, città/affaccendate da cure/cieche e meschine,/formicai ! formicai !/Ho perduto l'amore che avevo/della mia sconsolata tristezza !/Ora son pieno di quest'ebbrezza/di sole, d'azzurro, di verde, di mare ! »

*Le décor est un pont mais totalement épuré, pratiquement abstrait. Il y a le ciel gris. C'est un pont suspendu, au-dessus du gouffre, qui est effondré face au public. On ne va pas plus loin. Le ciel pèse directement sur ce pont cassé et il y a là, en effet, un rapport métaphysique. Le pont cassé symbolise à la fois la mort de l'auteur et la « mise en panne » du théâtre que Pirandello recherchait sans cesse<sup>261</sup>.*

D'après le metteur en scène :

*Toute sa vie Pirandello tendait à en arriver là, ce n'était pas innocent : mettre en panne le théâtre, comment arrêter la représentation, comment faire pour que les acteurs ne soient plus les acteurs [...]. Or là, l'interruption est décidée par sa propre mort, Pirandello, en quelque sorte, signe ce dispositif de dynamitage de la représentation<sup>262</sup>.*

Le pont suspendu, en plus d'être un nulle-part, est donc aussi la matérialisation de la mort, le moyen de traverser le Styx. La scénographie contient en son sein la lecture tout entière de la pièce faite par le metteur en scène : *Les Géants de la montagne* n'est finalement pas tant le mythe de l'Art que celui de la Mort, la mise en scène du drame humain, de l'homme qui, en attendant son destin, doit multiplier les expédients pour vivre pleinement cette illusion. N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'énonce Cotrone dans l'acte II ?

261 M. Grandjean, P. Laville, « La mise en panne du théâtre, entretien avec Georges Lavaudant », *Acteurs*, 1, 1982, p. 17.

262 M. Grandjean, P. Laville, G. Lavaudant, « Interview n°4 (à propos des Géants de la montagne) », in *Archipel Lavaudant*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1997, p. 140-144.

*Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene di cangiarle. [...] Non si può campare di niente ; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa<sup>263</sup>.*

Stéphane Braunschweig n'oublie pas lui non plus cet aspect de la pièce :

*Ilse quant à elle ne cesse de répéter qu'ils ne sont « plus que les fantômes d'eux-mêmes » et qu'ils arrivent « à la fin » : et si ce n'était pas qu'une façon de parler ?... La nuit passée dans la villa, loin du repos annoncé, va se révéler un cauchemar morbide où des pantins effrayants le disputent au retour traumatique de la figure du poète suicidé. La pulsion de mort, embusquée derrière les masques séduisants de l'imaginaire, montre son visage et révèle l'identité du pays des rêves et du pays des morts<sup>264</sup>.*

Et pour contrer la mort, quoi de plus efficace que l'illusion, que de s'échapper dans la magie et le rêve ? La pièce est l'affirmation du théâtre de l'onirisme, où le metteur en scène devient magicien, à l'image de Cotrone :

263 L. Pirandello, *I Giganti della montagna*, MN, IV, p. 878. (« Les choses qui nous entourent ne parlent et n'ont de sens que dans l'arbitraire où il nous arrive de les transmuier [...] Il est impossible de vivre de rien : alors nous nous payons une cuite céleste ininterrompue. Nous respirons un air fabuleux. », *Les Géants de la montagne*, TC, II, p. 1059-1060.)

264 S. Braunschweig, *Dossier pédagogique*, Théâtre de la Colline, 2015, p. 6.

*Cotrone interprète la poésie comme liberté oltre « i limiti del naturale e del possibile », sogno vissuto nell'innocenza infantile, valido in sé e per sé ; nella fantasia scompare il confronto tra la persona e il personaggio, la finzione si incorpora nei fantocci del sogno, della innocente illusione<sup>265</sup>.*

Les critiques s'attendent d'ailleurs à un déploiement de magie et boudent les mises en scène qui ne l'utilisent pas. C'est le cas pour celle de Bernard Sobel, dont on déplore le manque de merveilleux. Les effets spectaculaires se résument à des moyens pauvres qui ne prétendaient pas émerveiller le spectateur, et les costumes, qui respectaient les didascalies de Pirandello, exagérément colorés, à carreaux ou en tissu écossais, participaient, à en croire la presse, au sentiment de laideur qui se dégageait du spectacle : « Titina Maselli s'ingénie à tout rendre laid, moche, pauvre<sup>266</sup>. » Les effets de lumières, qui créaient la magie et l'envoûtement des spectacles de Strehler et Lavaudant, étaient peu utilisés ; là encore, c'est un des principaux reproches de la critique : « Ici, tout est plat, cru et les lumières de Rouveyrollis suivent ces principes<sup>267</sup>. » La plupart des critiques est très dure, parlant de « mise en espace façon magie pauvre<sup>268</sup> » ou de « “magie” de bouts de ficelle<sup>269</sup>, à laquelle on ne croit guère » :

265 L. Ferrante, *I Giganti della Montagna*, Pirandello negli anni sessanta, « Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani », Rome, B. Carucci, 1973, p. 69. (« Cotrone interprète la poésie comme une liberté qui dépasse “les limites du naturel et du possible”, un rêve vécu dans l'innocence infantile, valide en soi, dans l'imagination disparaît la confrontation entre la personne et le personnage, la fiction s'incorpore aux pantins du rêve, de l'innocente illusion. » Notre traduction.)

266 A. Héliot, « Les Géants de la montagne », *Le Quotidien de Paris*, 11 mars 1994.

267 *Ibid.*

268 M. La Bardonnie, « Les géants de chaque côté de la montagne », *Libération*, 25 mars 1994.

269 S. Gresh, « Les fantômes du passé », *Révolution*, 24 mars 1994.

*Il renonce à la magie, il expulse le rêve, l'illusion. [...] De cette parabole enchantée, brutale, énigmatique, il ne nous reste que les miettes. À quoi sert cette énorme machine à écrire qui encombre le plateau et que les acteurs ignorent ? De ce décor inutile, le froid monte jusqu'au cœur. De ces costumes de pacotille, la laideur vous glace*<sup>270</sup>.

Guido Salvini, en 1959, s'était heurté aux mêmes critiques pour des raisons semblables : Bernard Dort<sup>271</sup> livrait un compte-rendu très négatif de cette version, critiquant des décors de « théâtres de province » ou servant « aux fêtes de fin d'année des lycées et tombolas locales », parlant de marionnettes « laissées pour compte par quelque exposition internationale du surréalisme ».

La mise en scène de Stéphane Braunschweig, qui apparaît moins onirique que celles de ses prédécesseurs Lavaudant et Laffargue, déçoit-elle aussi, comme le montre Fabienne Pascaud, qui déplore une mise en exergue de l'aspect politique de la pièce au détriment du rêve :

[...] ce spectacle bien plus politique qu'à son ordinaire et qui répond visiblement à une urgence ressentie dans les années de déroute d'aujourd'hui. De là la perplexité qu'il laisse. Même admirablement traduit, le texte ne nous fait guère échapper à une monotonie maussade. De par la fadeur glacée de la scénographie, de par le jeu des acteurs [...], qu'on aurait aimé plus flamboyant<sup>272</sup>.

270 F. Ferney, « Funeste défi », *Le Figaro*, 17 mars 1994.

271 M. Baratto, B. Dort, « Les Géants de la montagne, mise en scène de Guido Salvini », *Théâtre populaire*, 35, 1959, p. 99-105.

272 F. Pascaud, « L'œuvre inachevée de Pirandello sauvée de l'ennui par un magistral Claude Duparfait », *Télérama.fr*, 10 septembre 2015.

Pourtant, la scénographie - qui rappelle un peu celle de Strehler - se prête au jeu, tour à tour qualifiée par la presse de « machine à jouer » propice à « ouvrir l'incroyable boîte de Pandore emplie de spectres et d'apparitions fantasmatiques que sont *Les Géants*<sup>273</sup> », de « salle de cinéma fellinienne<sup>274</sup> », qui « se peuple d'images folles<sup>275</sup> » ou de « sas de décompression avant d'accepter la part de folie qui est en chacun de nous<sup>276</sup> ». Elle consiste à première vue en une sorte de porche art déco représentant la Villa, puis devient boîte avant de dévoiler un cylindre tournant sur lui-même pour montrer sa face arrière servant d'écran de cinéma et, enfin, se réduit à une boîte transparente éclairée au néon lorsque Cotrone devient le metteur en scène d'Ilse, rappelant le plateau vide des *Six personnages en quête d'auteur* à la fin de la pièce. Le dispositif permet avant tout des projections : des flammes jaunes et rouges lorsque Cotrone évoque ses pouvoirs et embrase la Villa, une grosse tache de lumière jaune fuyant sur les murs pour les lucioles, une photographie noir et blanc de marins et prostituées qui se mettent à bouger et simuler des coïts en guise de pantins, une autre représentant un ange sur un cheval pour l'Angelo 101 et une dernière lorsque Spizzi se pend au clair de lune. La lumière du plateau se fait bleue, blanche, verte ou rouge, toujours crue, violente, peu nuancée. Malgré l'utilisation des masques lors de la scène de l'épingle et de la voix off monstrueuse qui énonce « *non stare a crederlo* », suggérant à Ilse qu'elle est peut-être morte comme le croit La Sgricia, le spectacle apparaît comme peu onirique, plutôt austère et dépouillé, loin des images poétiques des autres mises en scène.

273 P. Sourd, « À la Colline, *Les Géants de la montagne* vengent Pirandello », *Les Inrocks*, 15 septembre 2015.

274 P. Chevilly, « Au bout du rêve pirandellien, avec Stéphane Braunschweig », *Les Echos*, 7 septembre 2015, p. 12.

275 *Ibid.*

276 M.J. Sirach, « La villa de Pirandello n'est pas celle des Médicis », *L'Humanité*, 7 septembre 2015, p. 21.

Or, c'est justement cette poésie qu'affectionne le public. Avec les *Géants de la montagne*, tout est possible, tout est permis : la magie de Cotrone est la magie du théâtre. Comme le dit si bien Georges Lavaudant : « Il y a de la magie dans l'air, à la fois une vraie magie et des petits trucs de théâtre et le petit tremblement qui va de l'un à l'autre<sup>277</sup>. » Son spectacle est défini par le critique Bruno Villien comme étant « crépusculaire » ; il commence « dans une lumière blême de fin du monde<sup>278</sup> », sur laquelle se découpent le décor et les personnages comme dans un jeu d'ombres chinoises. Dans l'acte II, Cotrone montre à la Comtesse ses pouvoirs de magicien. Si, dans le texte de Pirandello, il fait apparaître la lumière de l'aurore en poussant un simple cri, ici il fait s'allumer une série d'ampoules, comme les feux de la rampe autour de la piste d'un cirque. Une fois qu'Ilse et le Comte sont sortis, le noir se fait puis on entend des rires, des bruits métalliques inquiétants et des notes de piano. D'un coup, une douche de couleur chaude apparaît côté cour pour illuminer des musiciens de chiffon qui jouent de la musique en effectuant des mouvements saccadés. La scène est muette et focalise le regard du spectateur sur cette apparition inquiétante. Les poupées de chiffon à taille humaine semblent en effet tout droit sorties de leurs tombes, donnant l'impression de morts-vivants, toutes fardées et fripées qu'elles sont, mais dans leurs habits de vivants. Georges Lavaudant s'est en effet inspiré des momies des catacombes de Palerme pour les créer. Le spectateur glisse alors en plein cauchemar, face à sa plus grande peur : la mort. Les pantins se mettent à bouger tandis qu'une voix off permet de leur donner la parole.

Laurent Laffargue aussi mise sur l'onirisme et c'est l'enchantement créé que retiennent les critiques. Il suffit de s'arrêter sur les titres de

leurs comptes rendus pour comprendre le parti pris de la mise en scène et la réception du spectacle : « Les comédiens et les rêveurs<sup>279</sup> », « Pirandello le merveilleux<sup>280</sup> », « Pirandello le magicien<sup>281</sup> ». Et chacun de tenter de recréer cette impression ressentie durant le spectacle : pour Gilles Costaz « il trouble la perception, développe un sens original de l'illusion. Avec lui, le mystère pirandellien éclate dans l'espace et dans l'esthétique. [...] La soirée a la splendeur et les obscurités des mirages, toujours fascinants et toujours inexpliqués ». Philippe Tesson parle de « superbe fantasmagorie, une danse macabre de toute beauté » et d'« enchantement<sup>282</sup> ». À en juger par les photographies, cette impression envoûtante de rêve est aussi très certainement due à l'utilisation de la lumière, dont les tons vont du pastel au rouge flamboyant, plongeant la pièce tour à tour dans des tonalités douces, sensuelles et poétiques, ou bien violentes et passionnées. La lumière sert aussi à créer des clairs-obscurs, des ombres qui, certes, sont d'une grande qualité esthétique, mais permettent aussi de faire entrer l'étrange et l'inquiétant dans le spectacle. L'onirisme est bien évidemment présent grâce aux pantins et au thème du double représenté par les comédiens portant des masques – parfois deux à la fois, illustrant le concept de démultiplication – et qui deviennent des créatures étranges, autres, presque monstrueuses. Ces hommes-pantins, ces créatures polymorphes évoluent au milieu de quilles surdimensionnées aux têtes sculptées et contribuent à créer une atmosphère de songe.

Mais l'émerveillement est aussi amené grâce à la poéticité des images, à la position des corps chorégraphiés et à la dimension enfantine présente dans le spectacle. L'enfance est visible sur le plateau par les accessoires, les

279 G. Costaz, *Les Echos*, 18 janvier 2007.

280 M. Thébaud, *Le Figaroscope*, 10 janvier 2007, p. 40.

281 P. Tesson, « Pirandello le magicien », *Le Figaro Magazine*, 20 janvier 2007.

282 *Ibid.*

277 M. Grandjean, P. Laville, G. Lavaudant, « Interview n°4 », *op. cit.*, p. 140-144.

278 B. Villien, « *Les Géants de la montagne* », *Acteurs*, 1, 1982, p. 14.

jouets et les quilles et à travers le jeu des acteurs si l'on en croit Martine Silber qui décrit ainsi l'arrivée du premier personnage : « silhouette longiligne surmontée d'un casque d'aviateur, déboulant d'une canalisation, sautillant comme une sauterelle, roulant en boule derrière un ballon<sup>283</sup>. » Ce thème est inhérent au texte, puisque Cotrone incite les comédiens à retrouver leur regard d'enfant étroitement lié à leur propension à l'émerveillement. Laurent Laffargue en rend parfaitement compte dans sa mise en scène, puisque ce thème sous-tend sa lecture de la pièce :

En fin de compte, le véritable thème des *Géants de la montagne*, c'est croire. Croire de manière à retrouver son regard d'enfant. On y parle beaucoup de l'amour, de ce qu'on est capable de recevoir. Si l'on est capable de garder notre regard d'enfant, notre faculté à aimer, alors on est capable d'entendre la poésie<sup>284</sup>.

Ce regard enfantin, cette capacité à jouer naturellement, comme état presque primaire, mais aussi à recevoir, est selon le metteur en scène synonyme de résistance :

*Après deux actes qui remuent des questions essentielles sur l'être, la vie et l'art, Pirandello invite le spectateur à un lâcher-prise, une jouissance presque enfantine. Faire acte de résistance aujourd'hui consiste sans doute à libérer les imaginaires bridés par tant de rêves formatés, grâce à la magie du jeu<sup>285</sup>.*

283 M. Silber, « Le théâtre du réel selon l'imaginaire de Pirandello », *Le Monde*, 12 janvier 2007.

284 L. Laffargue, C. Boiron, *Journal du Théâtre de la ville*, janvier-février 2007, p. 2-3.

285 L. Laffargue, G. David, « Entretien avec Laurent Laffargue », *La Terrasse*, 144, janvier 2007.

Les mises en scène des *Géants de la montagne* ont donc dénoncé les conditions difficiles du théâtre de tout temps, la censure ou l'absence de public éclairé, le manque de poésie et elles ont même constaté, comme l'a fait Strehler dans sa dernière édition, que les Géants ont plongé nos vies dans un « crépuscule de l'âme de plus en plus universel<sup>286</sup> ». Mais par la simple représentation, elles ont redonné le pouvoir à Ilse et au passage de la Poésie. Les plus applaudies ont sans aucun doute été celles qui ont transporté le spectateur dans le rêve, l'ont replongé dans une enfance faite d'aurores et de lucioles et lui ont permis, le temps de l'émerveillement de la représentation, de se réfugier dans l'illusion poétique comme le préconise le théâtre à l'état pur de Cotrone (« théâtre préexistant<sup>287</sup> » comme le nomme Strehler). Celles qui, en matérialisant les mots du mage, ont envisagé le théâtre comme réponse à l'angoisse de l'être au monde :

*Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giochiamo, e ce ne lasciamo incantare. Non è più un gioco, ma una realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza. Ebbene, signori, vi dico come si diceva un tempo ai pellegrini: sciogliete i calzari e deponete il bordone. Siete arrivati alla vostra mèta<sup>288</sup>.*

286 G. Strehler, *Appunti di regia, 1993-1994*, archivi multimediali del Piccolo Teatro di Milano, <http://www.piccoloteatro.org>, site consulté le 13 décembre 2017.

287 G. Strehler, *Appunti di regia della seconda edizione de I Giganti della montagna, 1966-1967*, archivi multimediali del PiccoloTeatro di Milano, <http://www.piccoloteatro.org>, site consulté le 13 décembre 2017.

288 L. Pirandello, *I Giganti della montagna*, MN, IV, p. 885. (« Avec la divine prérogative des enfants, qui prennent leurs jeux au sérieux, cet émerveillement qui est en nous, nous le déversons sur les choses avec lesquelles nous jouons, et nous nous en laissons ravir. Ce n'est plus un jeu, mais bien une réalité merveilleuse où nous vivons, détachés de tout, jusqu'aux excès de la démence. Eh bien, je vous dis ce qu'on disait jadis aux pèlerins : dénouez vos sandales et déposez votre bourdon. Vous êtes arrivés au terme de votre voyage. » *Les Géants de la montagne*, TC, II, p. 1064.)

## **Pirandello et Anouilh, ou la mise en spectacle d'une quête esthétique**

par Nathalie Macé

Au début de *La Grotte*, Jean Anouilh fait dire à son personnage nommé l'Auteur, dans une adresse au public :

*La pièce de ce soir n'est pas faite, elle est à faire et on compte particulièrement sur vous... J'entends un critique qui dit à l'oreille de son voisin qu'il a déjà vu ça dans Pirandello. D'abord, vous vous apercevrez que ce n'est pas exactement la même chose et puis, ensuite, cela prouverait seulement qu'il a dû avoir des ennuis avec une pièce, lui aussi, Pirandello...*<sup>289</sup>

Comme tant d'autres dramaturges français, Anouilh a une dette envers le dramaturge italien, connu et apprécié en France depuis la création, le 20 décembre 1922 par Charles Dullin, de *La Volupté de l'honneur*<sup>290</sup>. Elle est suivie par les créations parisiennes de *Six personnages en quête d'auteur* (le 10 avril 1923, dans la traduction de Benjamin Crémieux et la mise en scène de Georges Pitoëff, en présence de l'auteur), *Chacun sa vérité* (mise en scène de Charles Dullin, traduction de Benjamin Crémieux, 1924) et *Henri IV* (mise en scène de Georges Pitoëff, traduction de Benjamin Crémieux, 1925). Georges Neveux écrit dans *Arts* le 16 janvier 1957 :

---

289 J. Anouilh, *La Grotte*, Paris, La Table Ronde, 1961, p. 11.

290 Au Théâtre de l'Atelier (Paris), traduit par C. Mallarmé.



*Sans Pirandello et sans les Pitoëff (car on ne peut plus les séparer, le génie des Pitoëff ayant donné sa forme à celui de Pirandello), nous n'aurions eu ni Salacrou, ni Anouilh, ni aujourd'hui Ionesco, ni... mais je m'arrête, cette énumération serait interminable. Tout le théâtre d'une époque est sorti du ventre de cette pièce [Six personnages en quête d'auteur]<sup>291</sup>.*

Sous l'impulsion de Pirandello, la métathéâtralité et l'introspection du dramaturge se développent particulièrement en France dans l'entre-deux-guerres, mais aussi après la guerre. Les jeux de théâtre dans le théâtre ne correspondent pas toujours à un pur plaisir ludique ; ils peuvent devenir les outils d'une double réflexion, esthétique et psychologique, cette dernière portant sur les rôles joués dans le théâtre du monde, sur l'identité, l'apparence et la réalité... C'est la quête d'une esthétique qui est l'objet de cette présente étude. Il convient de présenter la dette d'Anouilh envers Pirandello et de comparer leurs poétiques à partir de textes théoriques avant d'analyser les jeux métathéâtraux et leurs enjeux esthétiques dans *Six personnages en quête d'auteur* et *La Grotte* (pièce rédigée en 1958 ou 1959 et créée en 1961).

Anouilh est marqué par une double influence : la comédie de Molière et la modernité de Pirandello. Il a rendu grâce à Molière d'avoir divertit le public, d'avoir fait rire avec la triste réalité de la condition humaine, au lieu de proposer un théâtre sérieux à messages<sup>292</sup>. Car le divertissement conçu pour contrebalancer et même oublier la misérable condition humaine est bien le but du théâtre pour Anouilh,

plus que l'engagement : il l'explique dans un texte de 1951 intitulé « Des ciseaux de papa au “sabre de mon père”<sup>293</sup> ». Or, dans ce même texte, il exprime son admiration pour Pirandello qui a su, « dans un coup de génie, dont on ne dira jamais assez l'importance vitale pour le théâtre », « étrangler l'anecdote » « jusqu'à l'asphyxie complète », « tuer la notion de “pièce bien faite”<sup>294</sup> », avec *Six personnages en quête d'auteur*. En 1967, dans un numéro d'hommages de la revue *Europe*, Anouilh écrit encore :

*L'admiration passionnée de l'artisan que je suis pour le vieux sorcier sicilien repose sur ce point précis de technique théâtrale. L'anecdote brisée redevenue un simple élément du jeu de l'esprit, une porte était ouverte sur une immense contrée mystérieuse où nous ne faisons que nos premiers pas*<sup>295</sup>.

Si le didactisme est rejeté, le pur divertissement que pourrait procurer une « pièce bien faite » n'est pas une fin en soi, pas plus chez Anouilh et Molière en réalité que chez Pirandello. Le « jeu de l'esprit » ou l'« immense contrée mystérieuse » semble renvoyer aux réflexions profondes qui se dissimulent plus ou moins dans le dialogue ; on serait tenté de dire qu'elles se dissimulent plus chez Anouilh, moins chez Pirandello, sans pour autant adhérer à l'opinion commune qui a caricaturé le premier en dramaturge boulevardier superficiel et le

291 Cité dans TC, I, p. 1359. Georges Pitoëff a été un metteur en scène important pour lancer Anouilh au début de sa carrière.

292 J. Anouilh, « Présence de Molière », *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, mai 1959, repris dans *id.*, *En marge du théâtre*, textes réunis et annotés par E. Knight, Paris, La Table Ronde, 2000, p. 87.

293 Article paru dans *Opéra*, 7 mars 1951, repris dans *En marge du théâtre*, *op. cit.*, p. 41.

294 *Ibid.*, p. 42.

295 J. Anouilh, « Le sorcier », *Europe*, juin 1967, p. 34.

second en écrivain cérébral compliqué<sup>296</sup>. Il faut enfin mentionner un troisième texte d'Anouilh sur Pirandello, significativement appelé « Les fils à papa », rédigé à l'occasion d'une reprise de *Six personnages en quête d'auteur* à la Comédie-Française en 1978. Il commence par le récit de la création de cette pièce à Rome « le 9 mai 1921 », création fortement chahutée (l'Auteur de *La Grotte*, nous l'avons vu, y fait allusion), mais ouvrant une ère nouvelle pour le théâtre (il souligne encore ce point). Puis il propose ce résumé sur la pièce et sa genèse :

*Il ne songeait pas encore d'ailleurs au théâtre à cette époque, si l'on en croit ses biographes italiens. Il voulait faire une nouvelle ou un roman, mais ces personnages, qui semblent l'avoir hanté des années, n'entraient pas dans le déroulement conventionnel d'une anecdote. Et puis un jour, il l'a confié lui-même, « dans une illumination spontanée de l'imagination ; comme lorsque, par miracle, tous les éléments de l'esprit se répondent mutuellement et travaillent en un divin accord... » ces personnages encombrants se sont présentés à lui directement sur scène, en tant que personnages indépendants – l'auteur ne voulant décidément pas d'eux – pour s'imposer comme intermédiaire à un directeur de théâtre ahuri et à des acteurs de formation classique qui ne pouvaient que les caricaturer en les imitant<sup>297</sup>.*

Anouilh explique pour finir qu'il n'a découvert la pièce que quelques années après sa création française, « mais pour le petit jeune homme

qui ne connaissait des théâtres que Bataille et Bernstein [auteurs de Boulevard à la mode au début du siècle] dans *La Petite Illustration*, un voile venait de se déchirer, un monde venait de s'ouvrir » ; comme d'autres, il n'aurait pas écrit la même œuvre sans l'influence décisive de « ce petit professeur sicilien » ou de ce « père spirituel<sup>298</sup> ». Pirandello aurait donc écarté Anouilh de la tradition de la « pièce bien faite » liée à l'anecdote, justement caractéristique du Boulevard ; nous employons prudemment le conditionnel, car à la lumière d'autres textes théoriques et de *La Grotte*, nous devons constater que le dramaturge français ne recule pas devant certaines contradictions ni devant les recettes à succès du Boulevard.

Les propos d'Anouilh sur le théâtre laissent effectivement apparaître des ambiguïtés, comme s'il hésitait entre plusieurs esthétiques, ce que confirme bien la pièce ici examinée. S'il rejette à plusieurs reprises la « pièce bien faite » et l'anecdote<sup>299</sup> – alors que, ou parce que, la critique le traite de plus en plus de « boulevardier » (au moment de la vogue du théâtre engagé, voire brechtien, et du Théâtre de la Dérision, dans les années 1950) – il affirme aussi, par une sorte de provocation, que le théâtre de Boulevard, grâce à ces caractéristiques, est pourvu d'une qualité essentielle, l'art de divertir le public. Sa poétique hésite entre le divertissement et la représentation de la vie, entre la plaisanterie et le sérieux, ou plutôt il ne veut pas choisir entre ces deux pôles et tente une position d'équilibriste parfois périlleuse.

Chez Pirandello, la pensée théorique semble plus cohérente, mais elle se présente dans toute sa complexité, justement revendiquée, comme l'illustre

296 Ce préjugé tenace, repris par le Directeur dans *Six personnages en quête d'auteur* (TC, I, p. 1017-1018), est démonté par Gabriel Marcel, André Barsacq et Jean Vilar dans le numéro de la revue *Europe*, juin 1967, successivement p. 31, 32 et 36.

297 J. Anouilh, « Les fils à papa », *Le Figaro Magazine*, 14 octobre 1978, repris dans *En marge du théâtre, op. cit.*, p. 231. Anouilh reproduit ici un extrait d'un texte de Pirandello paru à Milan in *Comoedia* le 1<sup>er</sup> janvier 1925 (cité dans TC, I, p. 1342).

298 *Ibid.*, p. 231-232. Le tome II de l'édition de la Pléiade (J. Anouilh, *Théâtre*, édition établie, présentée et annotée par B. Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007) offre d'autres textes témoignant de cette admiration pour Pirandello.

299 Aux textes précités ajoutons un article, dans lequel Anouilh mentionne encore Pirandello : « “La Valse des toréadors” ? Que voilà une bonne pièce » (*Le Figaro*, 23 janvier 1952, repris dans *En marge du théâtre, op. cit.*, p. 48).

la notion centrale d'humorisme ou de « sentiment du contraire » exposée dans l'essai *L'umorismo (L'humorisme)* de 1908 (nouvelle édition, 1920<sup>300</sup>). Il distingue le comique et l'humoristique : le premier surgit de la « constatation du contraire », qui fait rire devant un décalage entre deux éléments opposés ; le second naît du « sentiment du contraire », lié à une réflexion plus profonde sur la souffrance de la personne concernée, qui fait dépasser le rire et atteindre la compassion. Ce dépassement du rire dans l'humorisme ne peut que séduire Anouilh, qui y trouve une variante, certes plus complexe, du comique de Molière, « inconsolable et gai<sup>301</sup> ». L'humorisme suppose une activité critique, un « dédoublement » dans la conception de l'œuvre, qui amène à « démonter le mécanisme », on pense dès lors au mécanisme théâtral et donc aux jeux métathéâtraux qui dédoublent la scène. Pirandello explique, dans le même texte, que l'objet de la représentation humoristique est la complexité de la personnalité, en qui luttent plusieurs tendances et apparences. L'artiste humoriste « décompose » le caractère dans sa diversité et ses contradictions au lieu d'en composer un cohérent et idéal qui les réduirait. La « multitude de digressions » qui s'ensuit est bien le problème de construction dramaturgique auquel se trouvent confrontés le Directeur de *Six personnages en quête d'auteur* et l'Auteur de *La Grotte*. La « pièce à faire », avec la prédominance des personnages complexes, entre en conflit avec la « pièce bien faite », plutôt fondée sur la prédominance de l'intrigue.

Avant de dégager d'autres analogies entre les pièces de Pirandello et d'Anouilh, il convient de poursuivre l'exploration de la théorie pirandellienne avec la Préface de *Six personnages en quête d'auteur*, texte capital de 1925. Une différence avec Anouilh saute aux yeux dès le début

300 Voir la version française : L. Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, traduit de l'italien et introduction par G. Piroué, Paris, Denoël, « Folio Essais », 1968, p. 115-163.

301 J. Anouilh, « Présence de Molière », *En marge du théâtre*, op. cit., p. 85. L'actrice Jany Holt qualifie Pirandello de « gai » et « triste » à la fois, de « profondément humain » (« Sans égal », *Europe*, juin 1967, p. 54).

de la lecture : alors que ce dernier refuse de passer pour un penseur (certes en une pose excessive justifiée par une réaction provocatrice à l'égard de la floraison contemporaine des écrivains penseurs), Pirandello déclare appartenir, pour son « malheur », à la catégorie des « écrivains de nature plus proprement philosophique », qui veulent donner un sens, « une valeur universelle<sup>302</sup> », aux images qu'ils créent. C'est justement parce qu'il ne parvient pas à trouver un sens aux six personnages apparus dans son imagination qu'il refuse d'abord de les faire vivre dans une œuvre, les excluant du monde de l'art.

*Ed ecco che quel senso universale cercato invano dapprima in quei sei personaggi, ora essi, andati da sé sul palcoscenico, riescono a trovarlo in sé nella concitazione della lotta disperata che ciascuno fa contro l'altro e tutti contro il Capocomico e gli attori che non li comprendono.*

[...]

*Io ho voluto rappresentare sei personaggi che cercano un autore. Il dramma non riesce a rappresentarsi appunto perché manca l'autore che essi cercano ; e si rappresenta invece la commedia di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personaggi sono stati rifiutati<sup>303</sup>.*

302 L. Pirandello, préface de *Six personnages en quête d'auteur* (en tête de la 4<sup>e</sup> édition de la pièce, Florence, Bemporad, 1925), TC, I, p. 997.

303 L. Pirandello, « Prefazione », MN, II, p. 653-667 (657 ; 659). (« Et voici que ce sens universel cherché en vain auparavant chez ces six personnages, c'est maintenant eux qui, venus d'eux-mêmes sur cette scène, réussissent à le trouver en eux dans la frénésie du combat désespéré que chacun livre à l'autre et qu'ils livrent tous au Chef de troupe et à ces acteurs qui ne les comprennent pas. [...] J'ai voulu représenter six personnages qui sont à la recherche d'un auteur. Leur drame ne parvient pas à être représenté, précisément parce que fait défaut l'auteur qu'ils cherchent ; et ce qui, par contre, est représenté, c'est la comédie de cette vaine tentative qu'est la leur, avec tout ce qu'elle a de tragique du fait que ces six personnages ont été refusés. », TC, I, p. 999 ; 1001.) Voir l'analyse de Paul Renucci, dans la notice (*ibid.*, p. 1346-1347 et 1348), sur la question des « genres ».

L'humorisme acquiert ici une application esthétique précise : il s'agit de mettre en place à la fois le drame et la comédie de personnages en quête d'auteur, en quête de leur forme artistique. Le dramaturge explique que le drame personnel, existentiel, de chacun ne l'intéressait pas à cause de ce défaut de valeur universelle, mais que son « vrai drame », cette fois-ci pris en considération, est une « situation "impossible", le drame d'être en quête d'auteur, d'être refusé[s]<sup>304</sup> ». La fin de la préface montre, en une brillante pirouette, que si le drame des six personnages ne réussit pas à être représenté, « faute d'un auteur qui lui confère sa valeur en esprit », un drame est quand même représenté grâce à Pirandello, sans qu'il y paraisse :

*Il poeta, a loro insaputa, quasi guardando da lontano per tutto il tempo di quel loro tentativo, ha atteso, intanto, a creare con esso e di esso la sua opera*<sup>305</sup>.

La pièce de Pirandello se construit donc à partir d'une question esthétique : le passage des personnages de l'imagination brute de l'auteur à la composition d'une histoire sur la scène. Mais, comme Pirandello ne se réduit pas à un auteur cérébral ou intellectuel, cette question esthétique s'entoure de questions plus psychologiques qui l'obsèdent :

304 *Ibid.*, p. 1001 et 1002.

305 L. Pirandello, « Prefazione », MN, II, p. 667. (« À l'insu de ceux-ci, et comme s'il les contemplait de loin tout le temps que dure leur tentative, le poète s'est employé, en attendant, à créer son œuvre à partir et au moyen de cette tentative. », TC, I, p. 1009.)

*Senza volerlo, senza saperlo, nella ressa dell'animo esagitato, ciascun d'essi, per difendersi dalle accuse dell'altro, esprime come sua viva passione e suo tormento quelli che per tanti anni sono stati i travagli del mio spirito : l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole ; la moltelice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si trovano in ciascuno di noi ; e infine il tragico conflitto immanente tra la vit ache di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile*<sup>306</sup>.

La complexité de la personnalité est décomposée par le dramaturge humoriste dans le cadre même de la métathéâtralité puisque les personnages tentent de se construire en personnages de théâtre à l'intérieur de la pièce *Six personnages en quête d'auteur*.

Sans le revendiquer, Anouilh mêle, lui aussi, à sa réflexion esthétique un questionnement psychologique dans son théâtre, en particulier à travers les jeux métathéâtraux de *La Répétition ou l'Amour puni* et de *La Grotte*.

On peut se demander si ces jeux très développés dans *Six personnages en quête d'auteur* et *La Grotte* ne livrent pas au public l'envers de la

306 L. Pirandello, « Prefazione », MN, II, p. 657. (« Sans le vouloir, sans le savoir, dans le tumulte de leur âme surexcitée, chacun d'eux, pour se défendre des accusations de l'autre, exprime comme siens la vivante passion et le tourment qui, pendant tant d'années, ont été les affres de mon esprit : le leurre de la compréhension réciproque irrémédiablement fondé sur la vide abstraction des mots ; la multiple personnalité de chacun selon toutes les possibilités d'être qu'il y a en chacun de nous ; et, enfin, le tragique et immanent conflit entre la vie qui bouge continuellement et qui change, et la forme qui la fixe, immuable. », TC, I, p. 999.) Le conflit entre la vie mouvante et la forme immuable a amené le critique Adriano Tilgher à rapprocher l'humorisme pirandellien et le relativisme philosophique de Georg Simmel (voir la préface de Paul Renucci, TC, I, p. LXXXV, ainsi que la notice, *ibid.*, p. 1351).

création, ne le font pas entrer dans la fabrique du dramaturge, sans qu'il y paraisse ; ils lui montrent en tout cas d'une manière plus ou moins ambiguë une quête esthétique. L'incertitude et l'ambiguïté proviennent de la position peu claire du dramaturge par rapport à ses personnages : l'Auteur présent dans *La Grotte* n'est pas semblable en tous points à Anouilh et l'auteur est évidemment absent dans *Six personnages en quête d'auteur*, « comme s'il les contemplait de loin ».

Telle est la première différence essentielle entre les deux pièces : la présence *versus* l'absence de l'auteur de la pièce emboîtée. De plus, s'il est bien question dans les deux cas d'une pièce « à faire<sup>307</sup> », la pièce interne de Pirandello n'a pas de titre, tandis que celle d'Anouilh porte le même titre que sa pièce externe. La pièce interne de Pirandello n'a pas de texte, bien sûr, puisque son auteur absent a rejeté les personnages : « Le drame est en nous ; c'est nous<sup>308</sup> », dit le Père. Lorsque le Directeur s'intéresse au drame des personnages, il pose le problème capital pour lui de l'absence d'auteur et de pièce écrite, et le Père lui propose de devenir cet auteur, qui se contentera de « transcrire » le drame qu'il « verra se dérouler devant lui, en action, scène par scène » avec les personnages imaginaires, de « jeter sur le papier d'abord un bref scénario » et de « mettre en répétition<sup>309</sup> ». La pièce interne d'Anouilh a une seule scène écrite, la première, « scène d'exposition » entre le Comte et le Commissaire à partir de laquelle l'Auteur ne sait plus comment avancer<sup>310</sup>. Il faut comparer la liste des personnages placée en tête des deux pièces externes : Pirandello distingue clairement la catégorie des « personnages de la pièce à faire » et celle des « comédiens de la troupe »

307 J. Anouilh, *La Grotte*, op. cit., p. 11, et L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, MN, II, p. 684 (« IL PADRE : Guardino, guardino : la commedia è da fare »). Cf. TC, I, p. 1024.

308 « Il dramma è in noi » (MN, II, p. 684. Cf. TC, I, p. 1024).

309 « Basterà stendere in prima, appena appena, una traccia – e provare ! » (MN, II, p. 705, cf. TC, I, p. 1041).

310 J. Anouilh, *La Grotte*, op. cit., p. 15-16.

(dont le Directeur-chef de troupe) ; Anouilh isole en premier l'Auteur, seul personnage appartenant à la pièce externe, puis il indique les autres personnages, appartenant tous à la pièce interne. Soulignons également l'absence de personnages de comédiens dans la pièce d'Anouilh. Chez Pirandello, les personnages imaginés par un auteur non nommé arrivent dans un théâtre au début d'une répétition d'une pièce réelle de Pirandello, *Il gioco delle parti* (*Le Jeu des rôles*, créée en 1918), et ils cherchent à imposer une nouvelle pièce, encore non écrite ; Anouilh, lui, nous fait entrer quasi directement dans la représentation, apparemment improvisée, de la pièce interne de l'Auteur, qui introduit quand même d'abord ses personnages fictifs. Il est intéressant d'observer justement l'arrivée de ces personnages du second niveau dans les deux pièces et leur confrontation avec les personnages du premier niveau (plusieurs chez Pirandello, un seul chez Anouilh). Dans une longue didascalie importante de l'édition de 1925, Pirandello précise que, dans une mise en scène de son œuvre, les Six Personnages devraient se distinguer des Acteurs de la Troupe, par différents moyens, tels que leurs places, les éclairages et surtout des masques :

*I Personaggi non dovranno infatti apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili : e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale [...]*<sup>311</sup>.

311 MN, II, p. 678. (« Les *Personnages* ne devront pas apparaître comme des fantômes, mais comme des réalités créées, d'immuables constructions de l'imagination : et, donc, plus réels et plus consistants que le naturel changeant des Acteurs. Ces masques contribueront à donner l'impression de visages créés par l'art et figés immuablement chacun dans l'expression de son sentiment fondamental [...] », TC, I, p. 1019.) Voir l'analyse de Paul Renucci dans la notice (*ibid.*, p. 1348-1349).

Ils sont nettement séparés des autres, mais la question des rapports entre la réalité et l'imaginaire suscite de complexes renversements, sur lesquels reviendront des répliques ultérieures. La première parole des personnages imaginaires est prononcée par le Père : « *Siamo qua in cerca d'un autore*<sup>312</sup>. » (« Nous sommes à la recherche d'un auteur<sup>313</sup>. ») De son côté, Anouilh distingue l'Auteur par son costume<sup>314</sup> ; ce dernier présente au public (nous-mêmes) son projet de pièce, son décor et ses personnages, finissant par le Commissaire auquel il adresse un « salut<sup>315</sup> » comme s'il appartenait au même niveau que lui. Il introduit ensuite « la première scène, celle qui était écrite<sup>316</sup> » avec ce personnage « aux effets faciles<sup>317</sup> » qu'il n'estime pas (« un personnage artificiel, une raclure du vieux boulevard<sup>318</sup> »), mais qui lui est utile pour commencer ses pièces, surtout une pièce comme *La Grotte* dotée d'une énigme policière. La cuisinière Marie-Jeanne a été victime de meurtre « dans des circonstances qui n'ont jamais été très claires, même pour [lui]<sup>319</sup> » ! L'Auteur a beau être présent, le « suspense<sup>320</sup> » paradoxalement demeure. De ce point de vue, la situation paraît plus vraisemblable, ou logique, chez Pirandello : en l'absence de l'esprit qui a conçu les personnages, le Directeur peut découvrir au fur et à mesure leurs sombres histoires de famille. La pièce (interne ou externe ?) de Pirandello s'achève sur le suicide d'un personnage imaginaire (l'Adolescent), en pleine confusion des Acteurs qui se disputent pour savoir s'il s'agit de la réalité ou de la fiction. La dernière réplique

revient au Directeur qui, excédé, congédie tout le monde (Personnages et Acteurs) : « Fiction ! réalité ! Allez au diable, tous autant que vous êtes ! ». Alors que, « terrifié » devant « les ombres des Personnages », il quitte le plateau avant le tomber du rideau, trois Personnages imaginaires restent encore, pour finir, sur le plateau « comme des formes de rêve<sup>321</sup> ». Chez Anouilh, l'Auteur chasse le Commissaire, tout fier d'avoir résolu l'énigme (« Eh bien, disparaîsez maintenant. Vous pouvez retourner à votre néant. Elle est finie. »), et il s'adresse finalement au public (comme au début) : « Excusez les fautes de l'Auteur, Mesdames et Messieurs. Mais cette pièce-là, il n'avait jamais pu l'écrire.<sup>322</sup> » Il sort et laisse la scène vide avant le tomber du rideau. Pirandello préfère finir avec les personnages imaginaires ; Anouilh finit avec son Auteur, puis avec le vide... Les jeux sur le réel et l'imaginaire sont encore plus complexes chez le « sorcier sicilien », et surtout l'imaginaire semble l'emporter sur le prétendu réel — cette idée fait partie de ce que l'on a rapidement appelé le « pirandellisme ».

Le cadre dramaturgique ayant été ainsi posé, essayons d'approfondir quelques aspects de la métathéâtralité capitale dans ces deux pièces. Dans *La Grotte*, les personnages se sont mystérieusement imposés à l'esprit de l'Auteur<sup>323</sup> ; il leur parle, il les observe avec compassion et remords, ou avec agacement ou honte, et il les analyse comme des personnes réelles, chargées d'une histoire passée, d'un « drame » pour chacun<sup>324</sup>, comme les six personnages de Pirandello. Chez Pirandello, c'est au Directeur que les personnages imaginaires s'imposent et c'est lui, et non l'auteur,

312 MN, II, p. 679.

313 TC, I, p. 1020.

314 J. Anouilh, *La Grotte*, op. cit., p. 9.

315 *Ibid.*, p. 15.

316 *Ibid.*, p. 16.

317 *Ibid.*, p. 15.

318 *Ibid.*, p. 109.

319 *Ibid.*, p. 16.

320 *Ibid.*, p. 53.

321 L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, TC, I, p. 1081.

322 J. Anouilh, *La Grotte*, op. cit., p. 176-177.

323 *Ibid.*, p. 15 (alors que le directeur a cherché à le dissuader de représenter un séminariste, l'Auteur affirme le pouvoir d'un personnage surgi de son imagination sur sa création), p. 132 (phrase citée *infra*).

324 *Ibid.*, p. 38.

qui doit donc gérer la question épineuse de la mise en forme de leurs destinées. Il est amené à expliquer la nécessité d'opérer des choix dans le drame et la vie de chacun pour « *contener tutti in un quadro armonico*<sup>325</sup> », ce qui précisément embarrasse beaucoup l'Auteur de *La Grotte*. De plus, ce dernier s'enlise dans des contradictions esthétiques, entre drame et comédie, entre pièce policière et pièce sociale, entre réalisme de la représentation et transposition poétique ou moralisante. Au cours de *La Grotte*, le dialogue interne échappe de plus en plus à l'Auteur, les personnages paraissent autonomes, comme les six personnages de Pirandello « apparemment<sup>326</sup> » abandonnés par leur créateur. L'Auteur les surprend en train de parler, de « continuer la pièce » « tout seuls<sup>327</sup> », en son absence, après l'entracte ; plus loin, lorsqu'il tente, une fois encore, de reprendre en main sa pièce, il s'aperçoit de leur disparition et ne peut que mettre en cause l'absence de texte<sup>328</sup>. Évidemment l'improvisation et l'anarchie cachent un jeu en réalité bien dominé par le dramaturge, Anouilh, maître de ses personnages et auteur d'un texte (celui que nous lisons). L'impuissance de l'Auteur en face de ses propres créatures indépendantes est une pose littéraire, mais elle suggère une vérité psychologique profonde expérimentée par d'autres auteurs et déjà présente chez Pirandello<sup>329</sup>. La fuite des personnages trouve une explication, et une solution, quand le Séminariste revient sur scène pour revendiquer, au nom de ses « camarades », le droit à l'indépendance. Les personnages de la

pièce interne ne parviennent pas à entrer dans le moule imposé par l'Auteur ; renversant la perception de ce dernier (« C'est eux qui sont venus me chercher<sup>330</sup> »), le Séminariste rappelle qu'ils ont été convoqués par lui à l'origine<sup>331</sup> et il demande à partir de là pour tous la possibilité de poursuivre leur chemin librement et complètement. Son long discours « démonte le mécanisme » de la création théâtrale, pour reprendre les mots de Pirandello :

*Ils ont l'impression que certaines précautions – sans doute louables – que vous prenez pour ne pas heurter le public les empêchent d'être honnêtes eux-mêmes. C'est une histoire atroce, Monsieur, inhumaine, mais maintenant qu'elle est commencée, maintenant qu'elle est à demi vraie, si nous ne devons pas la jouer honnêtement, mes camarades et moi, nous avons le sentiment qu'il vaut mieux que nous rentrions dans notre néant. Que nous redevenions ces idées informulées, ces possibilités vagues que nous étions avant que vous ne pensiez à nous... [...] Il ne fallait pas m'inventer et m'inventer ce destin [...] Pour vous, ce n'était qu'un caprice de votre imagination, vous étiez en train de faire votre métier, vous cherchiez à construire une pièce. Vous n'auriez peut-être pas dû, mais vous l'avez fait. Alors maintenant, il faut nous laisser. Ne plus intervenir jusqu'à la fin [...]»<sup>332</sup>.*

Si ce porte-parole préfère ici le « néant » à l'infidélité, il n'en est pas de même pour les personnages de Pirandello qui en viennent, bon gré mal gré, à accepter les écarts entre le jeu des acteurs et leur

325 MN, II, p. 733 (« les faire entrer tous dans un cadre harmonieux », TC, I, p. 1063).

326 Pirandello indique qu'il joue sur cette apparence dans les dernières lignes de sa Préface (*ibid.*, p. 1009). MN, II, p. 667 (« [...] lo sterile tentativo dei personaggi e degli attori, apparentemente non assistito dal poeta »).

327 J. Anouilh, *La Grotte*, *op. cit.*, p. 101.

328 *Ibid.*, p. 133.

329 Voir H.G. Macintyre, *The Theatre of Jean Anouilh*, Londres, G. G. Harrap, 1981, p. 106 ; le critique explique les difficultés pratiques de l'Auteur dans les pages 107-108.

330 J. Anouilh, *La Grotte*, *op. cit.*, p. 132.

331 Le Commissaire a déjà lancé à la page 35 : « Mais ce n'est tout de même pas moi qui suis venu vous chercher. », et l'Auteur a été obligé d'acquiescer. Voir également p. 142.

332 *Ibid.*, p. 134-135.

vérité ; c'est qu'ils réclament avant tout le droit à la vie artistique, ou mieux à l'expression artistique qui leur permet de se perpétuer. Il est intéressant de comparer le discours du Séminariste et certaines paroles du Père<sup>333</sup>. Ce qui les rapproche, c'est l'idée que maintenant que l'Auteur a inventé, imaginé, chaque personnage et le destin correspondant et que chacun a commencé à vivre cette histoire, la pièce doit être faite : comme le dit ensuite le Séminariste devant les remords de l'Auteur, « le mal est fait maintenant, Monsieur. Et qui sait, peut-être cela vaut-il mieux que de ne pas vivre du tout<sup>334</sup> ». De plus, les personnages pirandelliens luttent eux aussi contre les modifications de leur essence et de leur histoire que voudrait imposer le Directeur, soucieux de respecter ce qu'il considère comme les exigences du théâtre<sup>335</sup>. Le Père affirme nettement l'« indépendance » des personnages surgis de l'imagination du dramaturge (« même vis-à-vis de [leur] auteur »), mais dans le même temps, sans le reconnaître clairement, il suggère leur dépendance pour acquérir la forme artistique, et il explique le drame qu'ils sont en train de vivre en tant que personnages refusés par leur auteur :

*Immagini per un personaggio la disgrazia che le ho detto, d'esser nato vivo dalla fantasia d'un autore che abbia voluto poi negargli la vita, e mi dica se questo personaggio lasciato così, vivo e senza vita, non ha ragione di mettersi*

333 L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, TC, I, p. 1071.

334 J. Anouilh, *La Grotte*, op. cit., p. 135-136.

335 Voir L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, MN, II, p. 697, 720, 733, 739, 745 (TC, I, p. 1034, 1052, 1062, 1067, 1072). Il rappelle son autorité de Directeur : « Oh guarda ! Ma insomma, dirige lei o dirigo io ? » (MN, II, p. 722, TC, I, p. 1054 : « Non, mais dites donc ! Qui est-ce qui dirige la répétition ? C'est vous ou c'est moi ? ») Dans la pièce d'Anouilh, l'Auteur fera de même à la page 68, pour imposer la « bonne scène » (p. 69), la scène dite d'amour entre Adèle et le Séminariste (qui lui pose bien des problèmes) ; pourtant, à la page 71, il semble redonner à Adèle sa liberté de personnage.

*a fare quel che stiamo facendo noi, ora, qua davanti a loro, dopo averlo fatto a lungo, creda, davanti a lui per persuaderlo, per spingerlo, comparendogli ora io, ora lei [...]*<sup>336</sup>.

Alors que le Séminariste revendique une telle indépendance que l'Auteur paraît devenir inutile et doit se garder d'intervenir, le Père avoue que les personnages imaginaires ont besoin d'un auteur ou, à défaut, d'un metteur en scène assumant en quelque sorte cette fonction : seuls l'auteur, le metteur en scène ou l'acteur peuvent donner la vraie vie aux personnages, c'est-à-dire une forme artistique (immuable dans le cas de l'écriture). Il semblerait qu'Anouilh ne s'embarrasse pas de l'invraisemblance de cette vie totalement indépendante des personnages, personnages qu'il s'est d'ailleurs bien gardé, contrairement à Pirandello, de distinguer des comédiens chargés de les interpréter<sup>337</sup>. En effet, Anouilh ne cherche pas à approfondir ou démêler les liens entre les plans différents que sont la réalité (du moins la réalité de l'Auteur) et l'imaginaire, il se contente de jouer sur la confusion entre ces deux plans<sup>338</sup>. Une

336 L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, MN, II, p. 743. (« Imaginez pour un personnage le malheur dont je vous ai parlé, le malheur d'être né vivant de l'imagination d'un auteur qui, ensuite, a voulu lui refuser la vie, et dites-moi si ce personnage abandonné de la sorte, à la fois vivant et sans vie, n'a pas raison de se mettre à faire ce que nous sommes en train de faire, nous autres, maintenant, ici, devant vous, après l'avoir fait bien des fois, je vous assure, devant lui pour le persuader, pour le presser d'écrire, en lui apparaissant, tantôt moi, tantôt elle [...] »), TC, I, p. 1071.)

337 Chez Pirandello, le Directeur explique au Père que les personnages ne vont pas pouvoir jouer devant le public, que seuls les acteurs vont pouvoir le faire (MN, II, p. 710 ; TC, I, p. 1045). Chez Anouilh, ce sont, apparemment, les personnages qui jouent directement devant le public ; à la page 36, l'Auteur les confond avec des « comédiens » alors que la didascalie précédente les désigne comme des « personnages » ; à la page 56, le verbe « feint » suggère l'ambiguïté ; l'idée de changer de commissaire à la page 68 accroît encore la confusion.

338 Une scène entre l'Auteur et Marie-Jeanne illustre bien le mélange des niveaux dramatiques, vers la fin de la pièce (J. Anouilh, *La Grotte*, op. cit., p. 170-176).



différence majeure entre les deux pièces réside dans la réflexion complexe que Pirandello poursuit sur la réalité et l'imaginaire, sur l'illusion, sur les rapports entre personnages et auteur, entre personnes, personnages et acteurs, grâce aux jeux métathéâtraux. Les personnages de la « pièce à faire » auraient un degré de réalité supérieur à celui des Acteurs et du Directeur. Le Père, en ce sens porte-parole du pirandellisme, explique que les hommes réels, inconstants par essence, sont faits d'illusions successives, qui ne permettent pas bien de dire qui ils sont, et il renverse ainsi le rapport habituel entre hommes réels et personnages imaginaires, plus vrais et réels que les premiers, et surtout constants, immuables<sup>339</sup>.

Concluons que les enjeux de la métathéâtralité ne sont pas les mêmes pour Pirandello et pour Anouilh. L'Auteur de *La Grotte* se débat avec sa pièce à faire, ne sachant pas bien dans quelle veine esthétique la situer, et ses difficultés reflètent, tout en les caricaturant, les hésitations d'Anouilh lui-même ; ce dernier propose donc la mise en spectacle d'une quête esthétique par le biais des jeux métathéâtraux. La métathéâtralité de *Six personnages en quête d'auteur* paraît avoir d'autres enjeux : elle ne livre pas les hésitations esthétiques de son dramaturge, mais la profondeur de sa réflexion qui croise une vision de la vie humaine ou de l'être et une conception de

l'art<sup>340</sup>, dans lesquelles se rencontrent les notions d'humorisme et de relativisme. Il s'agit, pour Pirandello, d'élaborer la forme esthétique qui va pouvoir montrer la multiplicité des éléments contradictoires et mouvants de la vie humaine et d'offrir dans le même temps une mise en spectacle de cette genèse de la création théâtrale. Le Père répond au Directeur étonné, et exaspéré, d'avoir affaire à un personnage imaginaire commentant son propre rôle : « Non l'ha mai visto, signore, perché gli autori nascondono di solito il travaglio della loro creazione<sup>341</sup>. »

Le théâtre de Pirandello reste un modèle idéal pour Anouilh. Il n'est pas question pour lui de rivaliser avec le « sorcier sicilien », surtout sur le terrain de la métathéâtralité ; il lui laisse notamment le privilège de la mise en relation entre l'esthétique et l'ontologie. En outre, Anouilh ne peut pas renoncer à son admiration pour un autre grand modèle, français : la comédie de Molière. Il a mis son théâtre sous le patronage de deux artistes bien différents dont on a affirmé à juste titre qu'ils incarnaient le théâtre : « Molière-le-théâtre-fait-homme<sup>342</sup> », dit Jacques Audibert, « le théâtre fait homme<sup>343</sup> », dit Sacha Pitoëff de Pirandello.

339 MN, II, p. 742-743 (TC, I, p. 1070). Voir également les variantes de l'édition primitive et lire les pages précédentes de la pièce sur la question de l'illusion. Très tôt après son arrivée, le Père avait entamé avec le Directeur une discussion sur les questions du vraisemblable, du réel et du vrai, de l'immortalité (MN, II, p. 681-683 ; TC, I, p. 1021-1023). Voir la nouvelle *Colloqui coi Personaggi* (1915, NpuA, III, 2, p. 1138-1153 (1138)) : « *In qualità di personaggio, cioè di creatura chiusa nella sua realtà ideale, fuori dalle transitorie contingenze del tempo [...]* » (« En sa qualité de personnage, c'est-à-dire de créature enfermée dans sa réalité idéale, hors des contingences transitoires du temps [...] », *Colloques avec les personnages*, in L. Pirandello, *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, « Quarto Gallimard », p. 2112-2122 (2112)), ainsi que *Teatro e letteratura* (1918) (SI, p. 1067-1073) sur la comparaison entre l'écrivain créant le personnage et l'acteur l'interprétant.

340 Voir la notice de Paul Renucci, TC, I, p. 1342, sur les liens entre la création artistique et la naissance naturelle.

341 MN, II, p. 743 (« Vous ne l'avez jamais vu, monsieur, parce que, d'ordinaire, les auteurs dissimulent les affres de leur création. », TC, I, p. 1071). Il faut lire aussi une note de Pirandello en tête de l'édition du premier volume de *Masques nus* en 1933 sur la « trilogie du théâtre dans le théâtre » (MN, II, p. 935 ; TC, I, p. 1343-1344). Voir également les lignes écrites par le critique Paul Ginestier en 1961 et reproduites par Paul Renucci (p. 1359).

342 J. Audibert, *Molière*, Paris, Le Livre de Poche, 1972 [1954], p. 38.

343 S. Pitoëff, « Le théâtre fait homme », *Europe*, juin 1967, p. 28-29.

## La ricezione di Pirandello in Grecia

di Elina Daraklitsa

A partire dal 1914, Pirandello inaugura un nuovo orizzonte teatrale che alimenta tutto il teatro del Novecento. Ancor prima di entrare nel mondo del romanzo e del teatro, egli affida le sue riflessioni alla forma del saggio. È la filosofia a costituire il punto di partenza della sua carriera narrativa e drammaturgica. Scrive i suoi primi racconti, pieni di risvolti esistenziali, all'ombra del successo di Giosuè Carducci e di Gabriele D'Annunzio. Molto tempo dopo, la definizione che dà di se stesso nell'introduzione ai *Sei personaggi in cerca d'autore* di « scrittore soprattutto filosofico » costituisce la prova che Pirandello non si è mai considerato un autore teatrale, ma piuttosto un filosofo o un pensatore.

Simbolismo, surrealismo ed esistenzialismo, che si diffondono agli inizi degli anni Trenta, nutrono il suo pensiero e, in particolare, la concezione dei suoi « miti ». Molti filosofi e letterati dell'epoca si occupano del tema del mito, come Thomas Mann di cui nel 1924 esce *La montagna incantata (Der Zauberberg)* – opera che il drammaturgo italiano sembra conoscere bene se si pensa all'eco che ne è contenuta nel titolo dell'ultima opera teatrale di Pirandello, *I Giganti della montagna* – ed Ernest Cassirer di cui nel 1925 esce *Language and Myth*. Entrambe le opere trattano le implicazioni del mito greco nella società contemporanea secondo una prospettiva antropocentrica. Lo stesso procedimento viene seguito da Pirandello, il quale tuttavia conferisce una dimensione teatrale al mito, spalancando in tal modo nuovi orizzonti all'arte e ponendo continuamente nuovi quesiti sulla vita e sull'importanza dell'esistenza e della inesistenza.

E' innanzitutto attraverso il teatro dei miti che Pirandello fa emergere la profonda conoscenza della letteratura greca antica e manifesta nel contempo la propria ammirazione per lo spirito

greco, da lui considerato punto di partenza dell'arte contemporanea e in generale della civiltà universale. La stessa espressione « ciclo mitico » di cui egli si serve per definire concettualmente quattro sue opere, *La sagra del signore della nave*, *La nuova colonia*, *Lazzaro*<sup>344</sup> e *I Giganti della montagna*, ha origini greche<sup>345</sup>. La parola greca « mito », particolarmente cara e familiare al drammaturgo, conferisce una serie di personali codici semantici, ora descritti ora allusi, nelle sue opere<sup>346</sup>. Non dimentichiamo che lo stesso Pirandello sosteneva di avere origini greche e che il suo cognome fosse una corruzione fonetica di « pyr angelos » (fuoco e nunzio : nunzio di fuoco). Inoltre, essendo nato in Magna Grecia, si riteneva greco per metà. Pirandello infatti nacque il 28 giugno 1867 nei pressi di Agrigento, ossia nell'antica colonia greca di Akragas denominata Girgenti fino al 1927. Il latifondo paterno, in cui trascorse l'infanzia, si chiamava Chaos. Lo scrittore, desideroso di sottolineare il senso simbolico del toponimo, nel 1893 scrive in un frammento autobiografico: « Io [...] sono figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco denominato, in forma dialettale, Càvusù », quest'ultima, aggiunge, costituendo una corruzione dialettale del « genuino e antico vocabolo greco Chàos ».

Pirandello ritiene che la cultura greca possa offrire risposte ai problemi esistenziali dell'uomo moderno. Attraverso i miti, egli giunge al punto di domandarsi se la vita esista davvero o se l'universo non sia invece annidato in un nucleo metafisico privo di materia. Inoltre si domanda se davvero l'universo soggiaccia alla

sfrenata e illusoria tensione dell'individuo verso l'esistenza terrena, l'evoluzione e la creatività.

Attraverso i suoi « miti », e in genere attraverso la sua opera filosofica, Pirandello propone un concetto rivoluzionario di esistenza e di uomo. Secondo quanto egli stesso afferma, ogni uomo possiede una determinata immagine di sé, e ritiene che sia identica anche per gli altri. In realtà ognuno di questi « altri » ha di lui un'immagine differente. Ne risulta un individuo costituito da un insieme di diversi individui : a seconda delle circostanze esterne, egli assume un comportamento differente, esibendo un'identità diversa e una nuova forma, fittizia. Pirandello riconosce agli esseri umani il carisma della metamorfosi, della trasmutazione, dell'autolesionismo e dell'autoguarigione in quanto gli individui vivono in un mondo in perenne divenire, che trasforma e deforma continuamente le proprie strutture. La consapevolezza dell'inesistenza dell'io suscita nell'autore e nei suoi personaggi il dolore e lo strazio psicologico, la solitudine e il timore della rovina imminente. Il pessimismo di Pirandello è totale e assoluto. L'unica via di salvezza è l'assurdo, la scettica sospensione del giudizio di fronte ai dettami sociali, come anche di fronte a ogni intervento politico o culturale. Tali elementi filosofici e drammaturgici inerenti all'opera pirandelliana affascinano il pubblico greco, perché rispondono a quelli che sono i suoi quesiti estetici, artistici ed esistenziali.

I principi filosofici di Pirandello sulla vita e sull'arte trovano espressione nel 1908 nel saggio *L'umorismo*<sup>347</sup>, nel quale egli cerca di

344 L. Pirandello, *Lazzaro*, *La nuova Colonia*, introduzione, traduzione e cura di E. Daraklitsa, Atene, Edizioni Kyfanta, 2017.

345 L. Pirandello, *La sagra del signore della nave*, *All'uscita*, *Il dovere del medico*, *Cecè*, introduzione e traduzione di E. Daraklitsa, Atene, Egokeros, 2008.

346 Cfr. Z. Ververopülü, « La problematica del teatro nella letteratura », *Sunkrisi* (Comparazione), 17, 2006, p. 57-43.

347 L. Pirandello, *L'umorismo*, traduzione e cura di Elina Daraklitsa, Atene, Edizioni Polytropon, 2016.

illustrare il senso dell'umorismo che caratterizza tutte le sue opere romanzesche, teatrali e poetiche. Pirandello opera una netta distinzione tra l'elemento comico e l'elemento umoristico individuando il carattere peculiare del secondo nel sentimento proveniente dalla riflessione, ossia da una elaborazione intellettuale. Pertanto l'umorismo è il « sentimento del contrario ». Il sentimento del contrario viene distinto dall'« avvertimento del contrario », che è, invece, il comico. L'altra faccia delle cose, l'elemento a noi estraneo, è quello che, secondo l'*Umorismo*, rappresenta l'io e l'essere. L'apparire, invece, è il lato che ognuno cerca di esibire. Il saggio *L'umorismo* è stato pubblicato in Grecia (tradotto e commentato per mia cura) soltanto nel 2004, quasi un secolo dopo la rappresentazione della prima opera pirandelliana in Grecia nonostante la maggior parte dell'opera di Pirandello, soprattutto le novelle e i testi teatrali, sia da tempo disponibile in traduzione greca<sup>348</sup>. Soltanto ora, con molto ritardo, il pubblico greco può conoscere meglio il pensiero pirandelliano che purtuttavia ha influenzato notevolmente il teatro in Grecia nel Novecento, offrendo un nuovo respiro professionale a un gran numero di attori e registi, favorendo la carriera di molti interpreti di primo rango e funzionando non solo come ponte di comunicazione culturale tra la Grecia e l'Italia, ma anche come stimolo di rinnovamento del teatro greco nel periodo che separa due diverse fasi storiche e artistiche, quella degli ultimi decenni dell'Ottocento e quella della seconda metà del Novecento.

La prima messinscena di un'opera pirandelliana in Grecia risale al 1914, una data assai prossima all'inizio della carriera pirandelliana

---

348 Sulla ricezione dell'opera di Pirandello in Grecia, cfr. S. Iordanidu, *Pirandello in Grecia*, Dottorato di Ricerca, Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana, Università di Salonicco, 2003; M. Manolà, *La fortuna di Luigi Pirandello in Grecia*, Dottorato di Ricerca, Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana, Università di Salonicco 2000; A. Proiou, A. Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia 1914-1995*, Dipartimento di filologia greca e latina, Sezione bizantino-neoellenica, Università di Roma La Sapienza, 1998.

in Italia: nel giugno dello stesso anno il regista e attore Tilèmachos Lepeniotis porta sulle scene al Teatro Kyveli l'atto unico *La morsa*. È la prima volta in assoluto che un'opera di Pirandello viene rappresentata fuori d'Italia. Da allora in Grecia, non c'è compagnia teatrale o ente scenico di qualche importanza che non sviluppi una relazione feconda e permanente con l'opera di Pirandello. Tra questi ricordiamo il Teatro Nazionale di Atene, il Teatro dell'Arte di Atene, il Teatro Nazionale della Grecia del Nord, gli attori e impresari teatrali Kyveli Andrianù, Marika Kotopùli, Kàrolos Koun, Dimitris Rontiris, Dimitris Myrat, Voula Zumbulaki, Vasilis Diamantopoulos, Eleni Papadaki, Alexis Minotìs e molti altri.

Il teatro di Pirandello costituisce altresì un oggetto di riflessione e di analisi per molti intellettuali greci come si evince dalle centinaia di pagine dedicate all'autore sulla stampa<sup>349</sup>. Tra i maggiori critici greci dell'opera pirandelliana sono da menzionare il romanziere e autore teatrale Anghelos Terzakis, il grande poeta e studioso della letteratura italiana Kostìs Palamàs, il critico teatrale Alkis Thrilos, il saggista e traduttore Marios Ploritis, il filologo e critico d'arte Kostas Georgousòpoulos. Nel corso del Novecento si contano 101 messe in scena di opere pirandelliane, 17 delle quali presentate in teatri pubblici. Non è un caso che gli intellettuali greci dei primi del Novecento considerino Pirandello il più grande drammaturgo europeo.

L'8 agosto del 1925, il teatro di Marika Kotopouli mette per la prima volta in scena in Grecia la commedia *Enrico IV*, per la regia della stessa Kotopouli. In seguito, nel 1926, l'opera fu portata all'estero, e più precisamente ad Alessandria d'Egitto, da una compagnia greca. Nel 1950 viene allestito uno spettacolo al Teatro Nazionale per la regia

---

349 Cfr. A. Proiou, A. Armati, *Luigi Pirandello e la critica ellenica*, *Atti del 1° Convegno Internazionale di Letteratura Comparata*, Atene, Edizioni Domos, 1995, p. 413-428.

di Kàrolos Koun e, nel 1966, un altro, a Salonicco, presso la Scena Centrale (Kentrikì Skini) del Teatro dell'Associazione Studi Macedoni a cura del Teatro Nazionale della Grecia del Nord, per la regia di Sokratis Karantinòs. La traduzione è a cura di Georgios Rousos<sup>350</sup>. Una ripresa viene proposta l'anno successivo presso il Teatro Nazionale per la regia di Leonidas Trivisàs ; il ruolo di protagonista è affidato a Dimitris Chorn, uno degli attori greci più importanti della seconda metà del Novecento<sup>351</sup>. Nel 1978 Chorn cura egli stesso la regia di *Enrico IV* al Teatro Mousouri. La *pièce* viene quindi allestita nel 1991, al Teatro Nazionale, per la regia di Kostas Bakas e, nel 2006, per la regia di Dimitris Mavrikios.

Naturalmente, il testo pirandelliano più amato a livello internazionale è presente anche sulle scene greche. I *Sei personaggi in cerca d'autore*<sup>352</sup> viene infatti messo in scena per la prima volta nel 1925 al Teatro Athinaion dalla compagnia del Teatro dell'Arte di Spyros Mellàs<sup>353</sup>, che ne firma anche la regia, nella traduzione di Nikolaos Poriotis, poeta vissuto in Italia ed esperto di drammaturgia italiana. L'opera viene messa in scena anche dal Teatro dell'Arte di Kàrolos Koun nel 1943 e nel 1968 per essere riproposta praticamente ininterrottamente fino al 2017.

Anche le peculiarità drammaturgiche di testi quali *Così è se vi pare* e *Il piacere dell'onestà* vengono subito amate dai registi greci, dagli intellettuali e dal pubblico, tanto da essere messi in scena quasi ogni anno a cominciare rispettivamente dal 1925 e dal 1923.

350 Cfr. C. Sougioultzis, *Trentacinque anni del Teatro Nazionale della Grecia del Nord (1961-1996)*, Atene, Edizioni Hibos, 1999.

351 F. Iliadis, *Dimitris Chorn*, Atene, Edizioni Koxlias, 2003.

352 Z. Samarà, « Poetica e metafisica : teatro nel teatro », *Sunkrisi* (Comparazione), 2-3, 1991, p. 68-87.

353 S. Mellàs, *Cinquant'anni di Teatro*, Atene, Edizioni G. Fexis, 1960, p. 164.

L'opera *Tutto per bene*, presentata per la prima volta al pubblico ateniese nel 1926, riscuote un successo tale da giustificare le costanti riprese, fino al 2015. Particolarmente impressa nella memoria del pubblico greco è l'interpretazione di Kyveli Andrianù, una grandissima attrice nonché impresario teatrale della prima metà del Novecento.

*L'uomo, la bestia e la virtù* è, al pari di *Sei personaggi in cerca d'autore*, il simbolo dell'indiscutibile successo ottenuto da Pirandello in Grecia e non soltanto ad Atene, dal momento che dal 1928 - anno a cui risale la prima messa in scena presso lo storico teatro Apollon di Syros a cura di Kyveli Andrianù - ad oggi, la *pièce* è continuamente proposta da vari registi, come anche *Vestire gli ignudi* che dal 1934 al 1989 conosce un grande successo. L'atto unico *La patente* viene invece presentato soltanto una volta, da Kyveli Andrianù, nel 1959 al Teatro d'Arte di Atene, senza ottenere grande successo di critica sui giornali dell'epoca<sup>354</sup>.

*Come tu mi vuoi* viene presentata al Teatro Nazionale, nel 1955, per la regia di Alexis Solomòs, anche se ripresa soltanto per tre stagioni teatrali. In seguito ne viene approntata una riduzione radiofonica con la voce della protagonista Anna Synodinù, mentre vent'anni dopo verrà portata in scena dal Teatro Labeti per la regia di Jane Haouel, nella traduzione di Marios Ploritis. Il maggiore successo ottenuto sulle scene greche è senza dubbio quello di *Questa sera si recita a soggetto*: rappresentata nel 1961 al Teatro Athinon per la regia e nella traduzione di Dimitris Myrat, con musiche di Manos Hatzidakis, un compositore greco di fama internazionale. Da allora la commedia è stata costantemente ripresa, fino al 2005, anche da compagnie di dilettanti o in occasione di recite scolastiche.

354 G. Sidèris, « Le rappresentazioni greche di Pirandello », *Nea Estia*, vol. 70, 826, p. 1599-1610 ; B. Georgopùlu, *La critica teatrale ad Atene negli anni del dopoguerra*, vol. I, II, Atene, Egokeros, 2009, p. 208-211 ; a cura di M. Sgouridou , « Luigi Pirandello », *Odos Panos*, 136, aprile-giugno 2007, p. 2-121.

*Il gioco delle parti* verrà messo in scena in Grecia solo più tardi, rappresentato per la prima volta presso il Teatro dell'Arte nel 1971 per la regia di Kàrolos Koun. Poche le riproposte : nel 1987, presso il Teatro Nazionale della Grecia del Nord per la regia e con la musica di Rosario Crescenzi, e, nel 1998, al Teatro di Odos Kefallinias per la regia e nella traduzione di Minoas Volanakis.

La commedia *Non si sa come* fa la sua prima apparizione nel teatro greco nel 1989 e sarà ripresa senza sosta fino ai nostri giorni, mentre *La vita che ti diedi* è stata rappresentata soltanto due volte, nel 1975 e nel 1980. Poco rappresentate sono altresì le opere *La signora Morli, una e due*, *Liolà* e *Pensaci, Giacomino*, portate in scena soltanto due volte ciascuna, rispettivamente nel 1938 e 1966, nel 1981 e 1994, e nel 1926 e 1953. La stessa sorte è condivisa dal dramma *I Giganti della montagna* messo in scena nel 1971 e, quindi, nel 1999 da Spyros Evangelatos, uno dei più importanti registi greci contemporanei.

L'atto unico *L'uomo dal fiore in bocca*, pur rappresentato con successo nella seconda metà del Novecento, non sarà più messo in scena.

Risale infine al 2016 la prima messa in scena della commedia in un atto *Cecè*, per la regia di Manos Triantafillakis (mia la traduzione), tuttora in *tournée*.

L'amore dei Greci per Pirandello, dimostrato dal gran numero di repliche e messe in scena delle sue opere, è profondo e sostanziale, e riesce a penetrare la riflessione del drammaturgo e il contenuto tematico dei suoi testi. Del resto, uno dei motivi della persistenza dei valori dell'opera di Pirandello in Grecia, come nel resto del mondo, è il fatto che, a partire da umili intenti artistici, l'autore ha affrontato la crisi del teatro italiano di quegli anni offrendo un contributo decisivo alla

riforma della cultura teatrale internazionale. In tale modo la sua opera ha contribuito alla rinascita della drammaturgia greca contemporanea. La situazione di crisi lo incitò a inventare nuove forme di espressione teatrale e a distinguersi per l'audacia della sua impresa : quella della rottura dei vincoli del naturalismo e del verismo a cui si era attenuto durante i primi anni della sua attività di scrittore.

La drammaturgia pirandelliana in Grecia dagli inizi del Novecento a oggi non ha mai conosciuto momenti di stanchezza, neppure nel periodo tra le due guerre o nell'immediato dopoguerra<sup>355</sup>, tempi segnati da una grave indigenza economica. Vale la pena sottolineare l'importanza di questa attività drammaturgica, intermediaria tra la cultura greca e la cultura italiana, al fine di mettere in luce la vicinanza culturale dei due Paesi e, soprattutto, di colmare una lacuna nella storia del teatro europeo e italo-greco.

355 Cfr. E. Georgiu, *Le regie delle opere di Pirandello nel teatro greco, dalla seconda guerra mondiale fino alla fine del secolo*, Dottorato di Ricerca. Dipartimento di Studi teatrali, Università di Atene 2015.

## Du métathéâtre à Pirandello personnage

par Paola Ranzini

Notre étude questionne le métathéâtre pirandellien dans son dialogue avec la scène contemporaine. Nous suivrons le fil rouge qui unit à des créations contemporaines la pièce qui marque, en 1921, le début du théâtre européen moderne<sup>356</sup>, *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Six personnages en quête d'auteur*). Notre corpus comprend des mises en scène ayant contribué à une nouvelle lecture de cette pièce, des spectacles qui s'inspirent de Pirandello et des textes dramaturgiques d'auteurs contemporains italiens qui ont fait de cet auteur leur personnage principal, qu'il soit absent ou présent. Rien de nouveau, pourrait-on souligner : il existe bien des pièces ayant comme protagoniste Molière ou Goldoni. Mais, dans le cas présent, il s'agit d'une opération qui prend ses origines dans le métathéâtre pirandellien et notamment, de manière paradoxale, dans la situation-clé de l'absence de l'auteur dans *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921, 1923, puis 1925<sup>357</sup>). En effet, ces pièces contemporaines mettent en scène Pirandello en tant qu'auteur précisément à partir de ce « conflit » (le terme est de Pirandello<sup>358</sup>) qui oppose les personnages et l'auteur et qui voit les premiers imposer de force leur drame à la fantaisie d'un auteur qui refuse d'écrire leur histoire. Ces pièces ont

---

356 Sur la question, on pourra lire au moins B. Dort, *Pirandello et le théâtre français* (1962), in *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, p. 60-87.

357 L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, MN, II, p. 619-758 et, pour les variantes, p. 933-1048.

358 Nous faisons référence à la préface de celle que Pirandello nomme *Trilogia del teatro nel teatro* (Trilogie du théâtre dans le théâtre), publiée dans le premier volume des *Maschere nude* de 1933 (Milan, Mondadori). Cette édition ressemble pour la première fois les trois pièces *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Six personnages en quête d'auteur*), 1921, *Ciascuno a suo modo* (*On ne sait jamais tout*), 1924, *Questa sera si recita a soggetto* (*Ce soir on improvise*), 1930. Pour le texte de cette préface (*Premessa*), voir MN, II, p. 935.

donc pour finalité de proposer une réflexion sur le statut de l'auteur et sur la création artistique.

Nous nous proposons d'étudier dans cette perspective deux pièces, des lettres imaginaires - de Svevo à Pirandello pour l'une (2009), de Pirandello à son fils Stefano pour l'autre (2017) - conçues par Paolo Puppa<sup>359</sup>, le monologue *Marta* (2016<sup>360</sup>) du même auteur, *Non domandarmi di me, Marta mia* (2016) de Katia Ippaso<sup>361</sup>, *Un sogno a Stoccolma* (2017) d'Alberto Bassetti<sup>362</sup> et *Pirandello ora pro nobis* (2014) de Nunzio Caponio<sup>363</sup>. Ces pièces posent la question clé de la modernité extrême de Pirandello et de son œuvre. D'ailleurs, des mises en scène récentes des *Six personnages* montrent que les pièces de Pirandello peuvent très bien être utilisées en tant que matériau pour des réalisations artistiques de médias tels que le cinéma, la vidéo, voire la réalité virtuelle.

### Pirandello personnage

Dans ses *Lettere Impossibili* (2009), Paolo Puppa fait de Pirandello le destinataire d'une lettre de l'écrivain Italo Svevo. Il imagine que ce dernier rédige sa lettre alors qu'il vient de rencontrer Pirandello à Trieste, à l'occasion d'une tournée de la

359 P. Puppa, « Italo Svevo e Luigi Pirandello », in *Lettere impossibili. Fantasmî in scena : da Ibsen a Pasolini*, Rome, Gremese, 2009, p. 55-65.

360 P. Puppa « Marta », *Revue de philologie*, Belgrade, 2, 2016, p. 37-53.

361 K. Ippaso, *Non domandarmi di me, Marta mia*, 2016 (inédit). Créations : Rome, octobre 2016 (mise en scène de Stefano Randisi et Enzo Vetrano. Avec Sara Bertelà. Production : Nidodiragno/Cooperativa CMC - Cooperativa Le Tre Corde) ; lecture par Roberto Latini et Katia Ippaso, Rome, Théâtre India 26 février 2017.

362 A. Bassetti, *Un sogno a Stoccolma (Pirandello premio Nobel)*, 2017 (inédit).

363 N. Caponio, *Pirandello ora pro nobis*, 2014 (inédit), mise en scène de Nunzio Caponio. Avec Nunzio Caponio, Tiziana Pani, Ivano Cugia. Vidéo et animations : Roberto Putzu. Décor et costumes : Salvatore Aresu. Lumières : Ivano Cugia.

compagnie du *Teatro d'Arte* en 1926<sup>364</sup>. Pirandello ne lira jamais cette lettre. Son silence souligne le rendez-vous manqué de deux écrivains qui ont pourtant été tous deux des novateurs, qui ont ouvert la littérature italienne du *Novecento* à l'Europe et que la critique littéraire se plaît à juxtaposer, au moins depuis la célèbre étude de Renato Barilli de 1972<sup>365</sup>. Dans le texte de la *Lettre* de Puppa, Pirandello est devenu le personnage de l'auteur à succès, même si les paroles chargées de jalousie de l'expéditeur de la lettre suggèrent son drame personnel, le même que vit le protagoniste de *Quando si è qualcuno* (1933<sup>366</sup>), un vieil écrivain amoureux de sa jeune comédienne. Le texte de Puppa regorge de références critiques et littéraires, comme celles à Benjamin Crémieux, le passeur des deux auteurs en France. En effet cette lettre imaginaire, datant de 1926, serait postérieure au numéro spécial du *Navire d'argent* que Valéry Larbaud et Benjamin Crémieux ont consacré à Italo Svevo et aussi au numéro de la revue *Solaria* qui fit enfin connaître cet écrivain, jusque-là inconnu même en Italie. De nombreux détails rendent crédible cette lettre « impossible », ce qui fait du texte de Paolo Puppa une forme créatrice de critique littéraire. Il y est affiché l'exercice littéraire de l'imitation d'un style, au ton excessivement révérenciel, qui est celui des correspondances du début du siècle dernier.

À l'occasion de la 55<sup>e</sup> édition du colloque « Pirandello » qui a eu lieu à Agrigente en décembre 2018, Paolo Puppa a lu une nouvelle pièce inspirée de Pirandello en tant que personnage et dont le texte est encore inédit. Elle met à nu la relation difficile

364 C'est un détail historique : cette tournée a véritablement eu lieu, du 20 novembre au 3 décembre 1926, au *Teatro Verde* de Trieste.

365 R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, Milan, Mursia, 1972.

366 L. Pirandello, *Quando si è qualcuno*, MN, IV, p. 615-716. Cf. la version française de Robert Perroud, TC, II, p. 841-907.



que l'auteur eut avec son fils Stefano : *Stenù. Dialogo di amore e di tenebre con il figlio Stefano* (*Stenù. Dialogue d'amour et de ténèbres avec son fils Stefano*). Puppa est également l'auteur d'un monologue, *Marta*, dont le personnage sur scène n'est autre que Marta Abba, la jeune comédienne que Pirandello engage, en 1925, pour son *Teatro d'Arte* et pour laquelle il écrit ses dernières pièces : *Diana e la Tuda* (1927, *Diane et Tuda*), *L'amica delle mogli* (1927, *L'amie de leurs femmes*), *La nuova colonia* (1928, *La nouvelle colonie*), *Lazzaro* (1929, *Lazare*), *Come tu mi vuoi* (1930, *Comme tu me veux*), *Trovarsi* (1932, *Se trouver*), *Quando si è qualcuno* (1933, *Quand on est quelqu'un*). Pour Marta Abba, Pirandello compose notamment le rôle d'Ilse dans sa pièce inachevée *I Giganti della montagna* (1937, *Les Géants de la montagne*). Dans ce monologue, Pirandello est le protagoniste même s'il est absent. En effet, c'est la relation qui lie la jeune comédienne à celui qu'elle appelle *maestro* qui fait l'objet de la pièce.

Nous retrouvons cette même perspective dans le monologue de Katia Ippaso *Non domandarmi di me, Marta mia* (2016). Le point de départ de la pièce de Katia Ippaso est l'exploration minutieuse de la correspondance entre Pirandello et Marta Abba, éditée il y a une vingtaine d'années<sup>367</sup>. Ippaso met en scène la comédienne en tournée à New York le 10 décembre 1936. Alors que, au théâtre, elle attend de monter en scène, on vient lui annoncer la mort de Pirandello. La nuit suivante, elle relit les lettres de Pirandello reçues au cours des dix ans de leur collaboration artistique et qu'elle a apportées comme par pressentiment. Le texte de Katia Ippaso donne forme à une sorte

367 Voir LMA ; M. Abba, *Caro maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926 - 1936)*, P. Frassica (éd.), Milan, Mursia, 1994. Cf. : P. Frassica, *A Marta Abba per non morire : sull'epistolario inedito tra Pirandello e la sua attrice*, Milan, Mursia, 1991 ; D. Bini, *Pirandello and his muse : the plays for Marta Abba*, Gainesville, University press of Florida, 1998 ; C. Ferrucci, *La Musa ritrosa : Pirandello e Marta Abba*, Bologne, CLUEB, 2010.

de puzzle qui juxtapose les propos imaginés, qu'elle attribue à son personnage, et les paroles vraies fixées dans les lettres que Pirandello a adressées à Marta Abba.

Si l'idée de porter à la scène le personnage de Marta Abba en tant que femme qui ne parle qu'au travers des mots des lettres du *maestro* est une création originale, à quelques occasions la Marta Abba historique a bien eu recours à ce procédé et a parlé de Pirandello en lui cédant la parole, en lisant ou en citant le texte de ses lettres. Que l'on songe à la rencontre qui fut organisée en l'honneur de Pirandello, en 1957, à Paris, à l'Institut culturel italien. Marta Abba y présentait un récital à partir de ses rôles dans les pièces de Pirandello. En guise d'introduction, d'après le compte rendu de la soirée que nous pouvons lire dans *France soir*, « pour commenter Pirandello [...] Marta Abba a[va]it apporté quelques lettres de sa correspondance avec lui<sup>368</sup> ». Ce compte rendu se poursuit par la citation d'un passage d'une lettre de Pirandello que Marta Abba avait lue sans doute pour souligner sa légitimité concernant les droits de succession de son théâtre : « Sans toi, je suis comme une hampe sans drapeau. Mon théâtre ne doit vivre que dans la lumière de ton nom<sup>369</sup>. » Dix années plus tard, en 1967, Marta Abba rédige l'introduction d'une édition française du *Théâtre* de Pirandello qui comprend de nouvelles

368 « L'Ambassadeur d'Italie : Pour la Sarah Bernhardt italienne, Marta Abba, j'ai cassé des fauteuils à 18 ans », *France Soir*, 11 mai 1957.

369 Cette lettre, lue à l'occasion de la rencontre organisée en 1957 à l'Institut italien de culture de Paris, sera de nouveau citée par Marta Abba dans sa préface des *Géants de la montagne*, dans l'édition du *Théâtre* qu'elle va diriger pour l'éditeur parisien Denoël, une dizaine d'années plus tard : L. Pirandello, *Théâtre*, 3 vol., Paris, Denoël, 1967-1969, I (1967), p. 251-256 (256) : « J'ai vraiment la fièvre du travail, toutes les forces de mon esprit sont en ébullition. Mais sans toi, je suis comme une hampe sans drapeau, le drapeau c'est toi qui dois l'être, ma Marta, pour tout le monde. Ils ne doivent connaître que toi, toi seule. Mon théâtre ne doit vivre qu'à la lumière de ton nom, et puis il s'étendra avec toi, de manière que mon nom reste inséparable du tien qui lui aura donné sa vraie vie et ce sera ta gloire, dans le monde, d'avoir été martyrisée en Italie [...] »

traductions<sup>370</sup>. Ce texte, qui a comme titre « Dix ans de théâtre avec Luigi Pirandello », n'est qu'un patchwork de citations tirées des lettres de Pirandello. Car, explique-t-elle :

*Trente ans après sa mort, Luigi Pirandello est plus vivant que jamais. Il se tient ici près de moi ; il s'exprimera lui-même, avec ses propres paroles, non pas par le truchement de ses personnages, mais directement ; c'est Lui que vous entendrez, Lui vivant, avec ses anxiétés, avec ses tourments, avec ses joies, des joies combien comptées pour Luigi Pirandello ! Mais je lui laisse la place. Permettez-moi seulement de lui prêter ma voix<sup>371</sup>.*

Marta Abba a jugé bon de résumer la carrière de Pirandello et, parallèlement, sa propre carrière de comédienne, en parcourant leur correspondance. Le fait de retrouver ce même procédé dans la pièce de Katia Ippaso, confère à celle-ci, en plus de sa valeur artistique, un sens de critique « créatrice », ou de « création critique ».

370 L. Pirandello, *Théâtre, op. cit.*, I (1967) : *Diane et la Tuda* (traduit par F. Marceau, *Quand on est quelqu'un* (traduit par de G. Piroué), *Les Géants de la montagne* (traduit par A. Barsacq) ; II (1968) : *La Nouvelle colonie* (traduit par C. Antoine Ciccione), *Comme tu me veux* (traduit par G. Piroué), *Se trouver* (traduit par B. Toscani) ; III (1969) : *Ce soir on improvise* (traduction de M. Clavel), *Celle qu'on laisse passer* (*L'amie des épouses*) (traduction de G. Pâques), *On ne sait comment* (traduction de M. Breitman). Dans les années 1960, Marta Abba a joué un rôle important dans l'interdiction de représenter les pièces de Pirandello dont elle détenait les droits. Elle intervint notamment dans les polémiques autour des traductions françaises du théâtre de Pirandello en interdisant de porter à la scène certaines pièces en raison précisément de la « mauvaise qualité » de leur traduction. Ce fut le cas, entre autres, pour *Comme tu me veux*, *Diane et la Tuda*, *Ce soir on improvise* de Benjamin Crémieux (traducteur dont Pirandello lui-même avait d'ailleurs affirmé qu'il récrivait ses pièces au lieu de les traduire). Marta Abba exerce d'ailleurs ses droits sur l'œuvre de Pirandello en expliquant qu'elle n'accorderait les droits de traduction que ponctuellement, pour chaque représentation.

371 M. Abba, « Dix ans de théâtre avec Luigi Pirandello », in L. Pirandello, *Théâtre, op. cit.*, I, p. 7-30 (7-8).

Les pièces de Paolo Pappa et de Katia Ippaso font de Pirandello leur protagoniste en absence. En revanche, Pirandello - l'homme tel qu'on imagine qu'il fut, mais aussi en tant que figure de l'Auteur - est le personnage principal, présent sur scène, des textes de Nunzio Caponio (*Pirandello ora pro nobis*, 2014) et d'Alberto Bassetti (*Un sogno a Stoccolma*, 2017). Au centre de ces œuvres, on trouve le conflit entre auteur et personnages. Celui-ci est représenté dans la situation qui, chez Pirandello, illustre la genèse de la création artistique : celle d'un auteur assiégé par des personnages qui cherchent désespérément à exister dans la forme impérissable de l'œuvre d'art.

Le spectacle de Nunzio Caponio présente ces personnages, qui se sont jadis imposés à l'imagination d'un auteur, comme ayant une existence autonome, sous la forme de pixels, en tant que réalité virtuelle. Ainsi, comme l'a observé Francesca Falchi<sup>372</sup>, le conflit pirandellien qui oppose les personnages à l'auteur qui les a refusés est, dans cette pièce, retranscrit dans l'opposition entre la réalité virtuelle des personnages et la réalité charnelle de l'auteur. Le spectacle propose un parcours dans les œuvres de Pirandello : les personnages virtuels laissent place aux comédiens en chair et en os, et ceux-ci à la comédienne par excellence, la protagoniste de *Trovarsi* (1932, *Se trouver*), Donata Genzi. La réalité de la scène vient se superposer à celle de la vie quotidienne de l'auteur, qui est lui-même imaginé à partir de ses personnages, et notamment de ce Vitangelo Moscarda du roman *Uno, nessuno e centomila* (1926, *Un, personne et cent mille*), qui est à la fois personnage multiple et négation du personnage. Ce qui nous paraît remarquable dans la conception de ce spectacle est précisément ce recours aux langages

372 Le compte rendu de Francesca Falchi est publié sur le site du metteur en scène (<http://nunziocaponio.wixsite.com/home>, site consulté le 10 octobre 2018). Je remercie Nunzio Caponio de m'avoir transmis des documents visuels de ce spectacle, ainsi que la revue de presse le concernant.

et aux médias de la contemporanéité, ce mélange du virtuel et de réalité pour représenter les questionnements posés par l'œuvre de Pirandello.

*Un sogno a Stoccolma* d'Alberto Bassetti met en scène Pirandello en tant qu'auteur, au sommet de sa carrière d'homme de lettres (nous sommes en 1934, il vient alors de recevoir le prix Nobel de Littérature), et qui est pourtant un homme déchiré qui, en choisissant l'art, a renoncé à vivre. L'architecture de la pièce se fonde sur la répétition de la situation topique du siège de l'auteur par ses propres personnages. Aux personnages de fiction, création de l'art de Pirandello, s'ajoutent ici les fantômes de ces hommes et ces femmes qui ont joué un rôle important dans la vie de l'auteur et dans sa carrière d'homme de lettres et de théâtre. Ainsi on assiste, tour à tour, aux apparitions des six personnages (qui restent d'ailleurs sur la scène du début à la fin, dans une sorte de cage, commentant les différentes apparitions, qu'ils ponctuent souvent par des rires moqueurs), puis d'un mystérieux homme qui porte un imperméable et qui n'est que la personnification de la dépression qui guette l'écrivain, de Marta Abba, de l'écrivain suédois Hallström, de Gabriele D'Annunzio, de Mussolini, d'une femme du peuple, de sorcières, d'Einstein, de Grazia Deledda, d'hommes de tribus sud-américaines, d'une femme exploratrice, de la mère et du père de l'écrivain, puis de sa femme, de ses trois enfants, etc.

### **Les « affres » de la création. Le siège de l'auteur comme métaphore**

Si le texte des *Six personnages* se structure autour de l'absence de l'auteur, l'architecture de la pièce de Bassetti et la situation sur laquelle s'ouvre le spectacle de Caponio se fondent sur une scène-métaphore de la création artistique. Il s'agit précisément de cette scène que nous retrouvons déjà dans quatre nouvelles célèbres qui sont considérées

comme les précédents, voire comme les sources, des *Six personnages en quête d'auteur* : *Quand'ero matto* (1902<sup>373</sup>, *Quand j'étais fou*), *Personaggi* (1906<sup>374</sup>, *Personnages*), *La tragedia di un personaggio* (1911<sup>375</sup>, *La tragédie d'un personnage*), *Colloqui coi personaggi* (1915<sup>376</sup>, *Colloques avec des personnages*<sup>377</sup>). L'auteur y apparaît assiégé par des personnages qui le hantent : ce sont les personnages qui attendent d'être réalisés dans une œuvre d'art.

Dans les nouvelles de Pirandello que nous venons de citer, cette scène du siège de l'auteur par ses personnages comporte la présence centrale d'un auteur, dont les traits sont empruntés à Pirandello lui-même. Cet auteur, qui est également le narrateur qui s'exprime à la première personne, est habité par une foule de présences étrangères au point qu'il a l'impression d'être fou, aliéné (au sens étymologique de ce terme), comme dans *Quand'ero matto*, ou bien, selon la situation des trois autres nouvelles, plus proches de la composition des *Six personnages*, il ouvre son cabinet, à des heures précises, pour donner audience à des personnages non encore réalisés qui viennent lui réclamer une existence dans la forme fixe et éternelle de l'œuvre d'art. Cette scène n'est pas représentée dans les *Six personnages en quête d'auteur* (1921), même si le Père et la Belle-fille y font explicitement référence :

IL PADRE [...] *mi dica se questo personaggio lasciato così, vivo e senza vita, non ha ragione di mettersi a fare quel che stiamo facendo noi, ora, qua davanti a loro, dopo*

373 NpuA, II, 2, p. 781-801 (785-789).

374 NpuA, III, 2, p. 1474-1478.

375 NpuA, I, 1, p. 816-824.

376 NpuA, III, 2, p. 1138-1153.

377 Voir L. Pirandello, *Nouvelles complètes*, traduction G. Piroué, H. Valot et H. Leroy, Paris, Gallimard, « Quarto Gallimard », 2000.

*averlo fatto a lungo a lungo, creda, davanti a lui per persuaderlo, per spingerlo, comparendogli ora io ora lei, (indicherà la Figliastra) ora quella povera madre...*

LA FIGLIASTRA (*venendo avanti come trasognata*) È vero, anch'io, anch'io, signore, per tentarlo, tante volte, nella malinconia di quel suo scrittojo, all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gl'invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo...378

Le siège de l'auteur est d'ailleurs à l'origine du drame du refus que les six personnages sont obligés de vivre, car il est l'image métaphorique des « affres » de la création<sup>379</sup>. Dans la pièce, cette image est évoquée par les personnages, qui se présentent devant une troupe de théâtre et son directeur, précisément pour leur demander de terminer cette création inaboutie. Ainsi, ce qui manque dans les *Six personnages en quête d'auteur*, c'est justement l'auteur. Les six personnages, un père, une mère, une belle-fille, un fils, un adolescent et une fillette, liés à jamais par un drame sombre, viennent au théâtre chercher leur vie directement sur les planches, espérant que le directeur et les comédiens pourront se substituer à cet auteur qui les a refusés et devenir eux-mêmes leurs Auteurs. Les thématiques de cette pièce sont

378 L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, MN, II, p. 743-744 (LE PÈRE : « [...] dites-moi si ce personnage abandonné de la sorte, à la fois vivant et sans vie, n'a pas raison de se mettre à faire ce que nous sommes en train de faire, nous autres, maintenant, ici, devant vous, après l'avoir fait bien des fois, je vous assure, devant lui pour le persuader, pour le presser d'écrire, en lui apparaissant, tantôt moi, tantôt elle (*il montre la Belle-fille*), tantôt cette pauvre mère... LA BELLE-FILLE, *s'avançant comme une somnambule* : C'est vrai, moi aussi, moi aussi, monsieur, pour le tenter, si souvent, dans la mélancolie de son bureau, à l'heure du crépuscule, quand, affalé dans un fauteuil, il ne parvenait pas à se décider à tourner le bouton de l'électricité et qu'il laissait l'ombre envahir la pièce, et que cette ombre grouillait de nous autres qui venions le tenter... » TC, I, p. 1071.)

379 « Travaglio della creazione » (MN, II, p. 743 ; « les affres de leur création » TC, I, p. 1071).

connues : la vérité et l'éternité de l'art opposées à la réalité éphémère des hommes, mais aussi les limites du théâtre comme illustration de l'univers de l'auteur qui a conçu la pièce, l'absence de vérité dans les paroles et l'impossibilité des actions à exprimer la vie, ce qui revient à condamner les deux fondements du théâtre (la parole et l'action). Un commentaire métathéâtral double pratiquement chaque réplique de la pièce<sup>380</sup>.

Si l'on parcourt l'historique des *Six personnages en quête d'auteur* au théâtre, on remarque que certains metteurs en scène, en intégrant dans leur création d'autres matériaux pirandelliens, ont souhaité présenter sur scène Pirandello en tant qu'« auteur », en rétablissant cette scène du siège de l'auteur qui synthétise en une image le mystère de la création artistique.

D'ailleurs, dans la nouvelle introduction de la pièce, écrite pour l'édition de 1925 des *Six personnages en quête d'auteur*, Pirandello réintroduit cette figure de l'auteur hanté par les personnages que son imagination lui impose. On y lit :

È da tanti anni a servizio della mia arte (ma come fosse da jeri) una servetta sveltilissima e non per tanto nuova sempre del mestiere.

*Si chiama Fantasia.*

380 La mise en scène du théâtre naturaliste, dans sa tendance à recréer sur scène la réalité par une foule d'objets qui « font vrai », est également refusée, comme le montrent les propos du directeur de la troupe, notamment lorsqu'il rappelle les lois du théâtre qui font que celui-ci n'est pas à entendre en tant que copie du réel. Les répliques des acteurs pendant les répétitions sont également métathéâtrales, puisqu'elles font référence de manière précise aux scènes (mais aussi aux coulisses) du théâtre des années 1920.

*Un po' dispettosa e beffarda, se ha il gusto di vestir di nero, nessuno vorrà negare che non sia spesso alla bizzarra [...]. E si diverte a portarmi in casa, perché io ne tragga novelle e romanzi e commedie, la gente più scontenta del mondo, uomini, donne ragazzi, avvolti in casi strani da cui non trovan più modo a uscire ; contrariati nei loro disegni ; frodati nelle loro speranze ; e coi quali insomma è spesso veramente una gran pena trattare.*

*Orbene, questa mia servetta Fantasia ebbe, parecchi anni or sono, la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio di condurmi in casa tutta una famiglia, non saprei dir dove né come ripescata, ma da cui, a suo credere, avrei potuto cavare il soggetto per un magnifico romanzo<sup>381</sup>.*

Le roman des *Six personnages* auquel il est fait allusion dans ce passage est devenu entre temps la pièce que nous connaissons. On sait également que, lors de la tournée des *Six personnages en quête d'auteur* en 1925 de la compagnie du *Teatro d'Arte* qu'il dirigeait, Pirandello avait l'habitude de venir sur la scène à l'entracte pour prendre la parole ; il se présentait alors en tant qu'auteur ayant refusé le drame des six

personnages. D'après un document rapportant des notes manuscrites<sup>382</sup> utilisées comme *pro memoria* pour ses conversations avec le public à l'entracte, il disait :

*L'Autore che avete qua davanti a voi è due volte colpevole verso i suoi personaggi : prima perché s'è rifiutato di comporre delle loro persone e dei loro casi un dramma, il loro dramma ; poi, perché, quasi alle loro spalle, quand'essi - rifiutati - se ne sono andati da sé in cerca d'altro autore, ha rappresentato invece la commedia di questo loro vano tentativo d'aver vita qua su queste tavole di palcoscenico senza l'assistenza e l'opera illuminata d'un poeta [...]*<sup>383</sup>.

Dans cette forme conçue pour la tournée du spectacle en 1925 et comprenant l'entrée sur scène de Pirandello à l'entracte, la représentation de la pièce au théâtre réintroduisait alors d'une certaine manière l'auteur absent, qui devenait lui-même un auteur-personnage, cet auteur qui a refusé d'écrire le drame des six personnages. Celui qui

381 MN, II, p. 653. (« Depuis de nombreuses années (mais c'est comme si c'était hier), j'ai au service de mon art une soubrette des plus pétulantes et, malgré cette ancienneté, toujours nouvelle dans son métier. Elle s'appelle folle du Logis (Fantasia). Un peu taquine et moqueuse, si la fantaisie lui vient de s'habiller de noir, personne ne niera que ce soit souvent d'une manière fort fantasque [...] Et pour son divertissement, afin que j'en fasse des nouvelles, des romans et des comédies, elle peuple ma maison des pires disgraciés du monde, hommes et femmes, empêtrés dans d'étranges histoires dont ils s'efforcent en vain de sortir, contrariés dans leurs projets, dupés dans leurs espérances et avec lesquels, pour tout dire, il est vraiment souvent pénible d'entretenir des rapports. Or cette petite soubrette, nommée folle du Logis, a eu, voici quelques années, la fâcheuse inspiration ou le funeste caprice de m'amener toute une famille, pêchée où et comment nul ne le sait, mais dont à son humble avis, j'allais pouvoir tirer le sujet d'un fameux roman. » L. Pirandello, « Préface à *Six personnages en quête d'auteur* », in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduits de l'italien et présentés par G. Piroué, Paris, Denoël/Gonthier, 2008, p. 61-80 (61-62)).

382 Sur ce document, voir F. Taviani, « La minaccia di una fama divaricata », SI, p. XIII-CII (note 14, p. LXXXIX). Ces notes, rédigées sur du papier en tête (« Compagnia/ del Teatro d'Arte di Roma/diretto da/Luigi Pirandello/Amministratore:/R.M. Regoli »), ont un intitulé qui précise : « Appunti per le conversazioni con il pubblico che Pirandello teneva negli intervalli delle recite » (Notes devant servir aux conversations avec le public que Pirandello avait à l'entracte des représentations). Elles ne sont pas datées. Une reproduction photographique de ce feuillet a été annexée (sous la forme d'une page détachée) au deuxième volume de L. Pirandello, *Maschere nude*, Milan, Mondadori, « Classici contemporanei italiani », 1958. On pourra également en voir une reproduction photographique dans A. d'Amico, A. Tinterri (éds.), *Pirandello capocomico, op. cit.*, p. 24, fig. 16.

383 *Ibid.* (« L'auteur que vous voyez là devant vous est coupable deux fois envers ses personnages : tout d'abord parce qu'il a refusé d'écrire un drame à partir d'eux et de leurs cas ; ensuite parce que, presque dans leur dos, lorsqu'ils sont partis chercher un autre auteur, puisque je les avais refusés, j'ai représenté cette comédie de leur tentative vaine de trouver une vie au théâtre, sans passer par l'œuvre d'un poète [...] » Notre traduction.)

se montre sur scène et parle à la première personne est, et se présente en tant que, Luigi Pirandello.

### **Pirandello auteur vs Pirandello personnage. Les Six personnages du théâtre au cinéma**

Il n'est pas surprenant de retrouver par la suite un brouillage des rôles d'auteur et de personnage dans la création, par Pirandello, d'un personnage qui représente un auteur renvoyant de manière transparente à Pirandello lui-même. En effet, peu après la mise en scène et la nouvelle édition des *Six personnages en quête d'auteur* de 1925, il revient sur son ouvrage dans l'intention d'en faire un scénario pour le cinéma. Il nous reste de cette entreprise une première ébauche (*Prologo*) probablement de 1926 ou 1927, un scénario en allemand de 1928 (rédigé avec Adolf Lantz) et un scénario de 1933 en anglais (écrit avec Saul C. Colin)<sup>384</sup>.

Nous ne nous arrêterons pas dans notre étude sur l'attitude critique de Pirandello au sujet du cinéma<sup>385</sup>. Nous remarquerons néanmoins que, dans une interview de 1924 parue dans la revue française *Nouvelles*

384 Pour le *Prologo* et les deux scénarios de Pirandello, nous faisons référence à l'édition suivante : « *Sei personaggi in cerca d'autore* : progetti filmici mai realizzati : dal *Prologo* al *Treatment* », D. Saponaro, L. Torsello (éds.), « In cerca d'autore da Pirandello a Ronconi », *Ariel*, n.s., 1, janvier-juin 2012, p. 59-129. Sur les scénarios de Pirandello, voir : M. Brangé, « *Six Personnages en quête d'auteur* de Babelsberg à Hollywood », in J.P. Engélibert, Y.M. Tran-Gervat (éds.), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 449-459 ; M. Simeone, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello : una trilogia metateatrale per il cinema*, Rome, Franco Cesati, 2016.

385 Sur cette question voir E. Lauretta (éd.), *Pirandello e il cinema*, Agrigento, Centro nazionale di studi pirandelliani, 1978 ; M. Del Ministro, *Pirandello, scena, personaggio e film*, Rome, Bulzoni, 1980 ; F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venise, Marsilio, 1990 ; F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Venise, Marsilio, 1991 ; S. Raffaelli, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Rome, Bulzoni, 1993 ; E. Lauretta (éd.), *Il cinema e Pirandello : romanzo teatro film*, Agrigento, Ed. Centro nazionale studi pirandelliani, 2003 et, dans ce même volume, l'étude de P. Giovannetti (« *On tourne* à l'épreuve de Walter Benjamin »).

*littéraires*<sup>386</sup>, Pirandello déclarait avoir abandonné l'idée que le cinéma ne serait qu'un moyen mécanique de représentation de la réalité, et montrait son intérêt pour un cinéma apte à dévoiler le monde caché des rêves :

*C'est un film russe, Le Père Serge, qui, pendant la guerre, m'a laissé entrevoir les possibilités de cet art jeune : le Rêve, le Souvenir, l'Hallucination, la Folie, le Dédoublement de la personnalité ! Si les cinématographes voulaient, il y aurait de si grandes choses à faire*<sup>387</sup> !

La même année que la rédaction de son scénario en allemand, dans une interview publiée dans *Il Popolo d'Italia*, au sujet du cinéma, Pirandello précise :

*Cosa occorre al cinematografo ? occorre [...] levargli la parola [...]. Quando dico « levargli la parola » intendo strappargli il tessuto, il contesto logico. Fargli esprimere l'incoscienza, tutto ciò che alla parola si ribella : la materia del sogno*<sup>388</sup>.

386 « Cinq minutes avec Pirandello », Rubrique « Le Cinéma », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 15 novembre 1924, p. 2.

387 *Ibid.*

388 L. Pirandello, « Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche » interview (par E. Rocca), *Il Popolo d'Italia*, 4 octobre 1928, SI, p. 1351-1357 (1356). (« De quoi le cinéma a-t-il besoin ? il faut [...] lui ôter le logos [...]. Par "lui ôter le logos" j'entends lui arracher le tissu, le contexte logique. Faire en sorte qu'il exprime l'inconscient, tout ce qui se rebelle au logos : la matière du rêve. » Notre traduction.)

Pirandello est donc fasciné par les moyens techniques dont le cinéma dispose pour représenter le monde de l'imagination et l'univers de l'esprit, comme il le précise de nouveau à l'occasion d'un article de 1929 paru dans le journal *La Nación*, où il souligne la distance entre drame et cinéma<sup>389</sup>. C'est précisément vers ces moyens techniques qu'il se tourne pour essayer de représenter le mystère de la création artistique. Ainsi, dans l'écriture de ses scénarios pour le cinéma, tirés des *Six personnages*, on constate un glissement thématique : bien plus que le métathéâtre, le mystère de la création est placé au cœur de l'œuvre. C'est la thématique annoncée dans l'introduction de 1925 de la pièce, et qui est déjà traitée dans les quatre nouvelles sources d'inspiration des *Six personnages*. Dans ses scénarios inspirés par les *Six personnages*, Pirandello réintroduit alors ce personnage qui est au centre des nouvelles que nous venons de citer, qui apparaît furtivement à l'entracte lors des représentations au théâtre de *Six personnages* en 1925, et qui est fixé dans l'*Introduction* de l'édition en volume de cette pièce (toujours en 1925)<sup>390</sup> : le personnage de l'auteur, ou, pour mieux dire, de Pirandello en tant qu'auteur.

Le premier essai d'écriture d'un scénario d'après les *Six Personnages*, non daté mais qu'on fait remonter au milieu des années 1920 et qui fut publié en 1941 sous le titre de *Prologo (Préface)*<sup>391</sup>, s'ouvre précisément sur le personnage de l'auteur qui, se promenant un soir, poussé par une curiosité inexplicquée, se retrouve à suivre, dans la rue, la Belle-fille des *Six personnages* jusqu'à sa demeure misérable. Puis, rentrant, il est poursuivi par un brouillard de fantômes qui se présentent en tant que personnages de ses créations, passées ou à venir :

389 L. Pirandello, « Il dramma e il cinematografo parlato », *La Nación*, Buenos Aires, 7 juillet 1929 [re-traduction vers l'italien de R. Giani], SI, p. 1375-1377.

390 Cf. *supra*, la note 27.

391 Cf. les notes introductives de D. Saponaro et L. Torsello in « *Sei personaggi in cerca d'autore* : progetti filmici mai realizzati : dal *Prologo* al *Treatment* », *op. cit.*, p. 59 et suiv.

*Nel buio, prima che io faccia lume all'interno, i fantasmi si precisano un poco, quasi per una loro fiavole luce sostanziale : sono Enrico IV, Donn'Anna Luna della Vita che ti diedi, il signor Ponza e la signora Frola del Così è (se vi pare) [...], la squallida Contessa come una statua sulla mano dei Giganti della montagna : personaggi che ho in mente e che ora, appena faccio lume, fuggono per l'hall della villa e varcano la soglia del moi vastissimo scrittoio. Eccomi ora nello scrittoio, appoggiato alla mia grande tavola da scrivere, assediato con petulanza da quei fantasmi che vogliono vita da me. [...] Ma appena mi levo la mano dagli occhi e guardo assorto davanti a me, ecco sorgermi in un angolo dello scrittoio ma ancora evanescente, il fantasma della Giovinetta incontrata poc'anzi nel vicolo. Non è quella stessa della realtà ; appare già come infusa in un alone di poesia, per divenire fantasma d'arte ; come io ora, insomma, la vedo, possibile personaggio a cui dar vita [...]*<sup>392</sup>.

En 1928, lorsque Pirandello se trouve à Berlin, la réalisation d'un film muet à partir des *Six personnages* avec une maison de production allemande semble pouvoir se concrétiser. Le film aurait dû être réalisé par Friedrich Wilhelm Murnau (le réalisateur de *Nosferatu*). Au cœur de ce scénario, qui nous a été transmis dans sa version originale en

392 L. Pirandello, *Prologo*, in « *Sei personaggi in cerca d'autore* : progetti filmici mai realizzati : dal *Prologo* al *Treatment* », *op. cit.*, p. 75. (« Dans le noir, avant même que je n'allume la lumière dans la pièce, ces fantômes se précisent, comme par une lumière essentielle qui les éclairerait de l'intérieur : il s'agit d'Henri IV, Donn'Anna Luna de la *Vie que je t'ai donnée*, Monsieur Ponza et Madame Frola de *Chacun sa vérité*, [...] la pâle Comtesse comme une statuette dans la main des Géants de la montagne : des personnages que j'ai en tête et qui, à l'instant même où j'allume la lumière, s'enfuient par le hall de la villa et entrent dans mon grand cabinet d'écrivain. Me voici dans mon cabinet, à ma grande table d'écrivain, assiégé avec insistance par ces fantômes qui me réclament leur vie. [...] Mais, lorsque j'enlève la main de mes yeux et que je regarde avec attention devant moi, voici, dans un coin de mon cabinet, le fantôme, aux traits pas encore bien dessinés, de la Jeune fille que je viens de croiser dans la ruelle. Ce n'est pas la même que dans la réalité ; elle apparaît comme habitée par un souffle de poésie, comme si elle allait devenir un personnage créé par l'art ; bref comme maintenant je la vois moi-même, en tant que personnage possible auquel je m'apprête à donner la vie. » Notre traduction.)

allemand<sup>393</sup>, se trouve le personnage de l'Auteur. Dans ses interviews de l'époque<sup>394</sup>, Pirandello a d'ailleurs déclaré qu'il interpréterait lui-même ce rôle. Ce qui est précisé dans une note du texte : « Le personnage de l'auteur est Luigi Pirandello lui-même et doit être interprété par lui dans le film<sup>395</sup>. » L'action du scénario s'ouvre sur ce personnage dont l'identité renvoie de manière explicite à l'auteur : « Luigi Pirandello est assis à son bureau dans son cabinet de travail<sup>396</sup>. » À ce premier plan-séquence devait suivre, dans le film, la scène-clé de l'apparition des personnages qui hantent l'auteur, une apparition qui est préparée et suggérée par le brouillard<sup>397</sup> :

393 Une traduction française, d'E. Goldey, parut dès 1930 dans la *Revue du cinéma* (10, mai 1930), alors que les premières traductions italiennes datent des années 1980. Voir « *Sei personaggi in cerca d'autore* : progetti filmici mai realizzati : dal *Prologo* al *Treatment* », D. Saponaro, L. Torsello (éds.), *op. cit.*, p. 76.

394 Voir notamment l'interview de 1928 à laquelle nous avons fait référence : L. Pirandello, « Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche », *SI*, p. 1353 : « Lei sa che io prendo parte al lavoro in qualità d'attore cioè... d'autore quale io insomma sono. Ciò che è detto o sottinteso nel lavoro, nel film si vedrà realmente e successivamente svolgersi. Lei rammenta il punto di partenza di *Sei personaggi* [...]. Tutto questo *si vedrà*. » (« Vous savez certainement que j'y jouerai en tant qu'acteur, c'est-à-dire en tant qu'auteur, tel que je le suis. Ce qui est dit ou suggéré dans la pièce, on le verra réellement dans le film en train de se passer. Vous vous souvenez sans doute du point de départ des *Six Personnages* [...]. C'est exactement ce que *l'on verra*. » Notre traduction.)

395 L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autoren, Eine Film-Novelle* (1930) *Trattamento cinematografico*, in « *Sei personaggi in cerca d'autore* : progetti filmici mai realizzati : dal *Prologo* al *Treatment* », *op. cit.*, p. 79. (« Die Person des Dichters in der folgenden Novelle ist Luigi Pirandello selbst und soll von ihm im Film dargestellt werden. » Traduction italienne p. 99.) Nous citons la traduction française d'E. Goldey, 1930 (in L. Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 117-141 [117].)

396 L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen*, *op. cit.*, p. 79 (« Der Dichter Luigi Pirandello sitzt in seinem Arbeitszimmer am Schreibtisch. » Traduction italienne p. 99.) Traduction française : L. Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, *op. cit.*, p. 117.

397 Ces jeux de lumière ainsi que l'importance du noir, du brouillard et du fondu font écho aux déclarations de Pirandello sur les moyens techniques que le cinéma peut utiliser pour montrer le monde de l'esprit dans l'interview de 1924 que nous avons citée plus haut, mais, surtout, ils développent l'idée de l'utilisation de la lumière et de la projection des silhouettes des personnages ayant inspiré la nouvelle scène finale que Pirandello avait conçue pour sa mise en scène des *Six Personnages* de 1925, avec son *Teatro d'Arte*.

*La pièce s'emplit d'un brouillard dans lequel on discerne peu à peu des formes indistinctes, des ombres vagues, changeantes, fantastiques. Elles se pressent autour de l'auteur et semblent l'accabler sous le poids d'une tristesse indéfinie, d'une angoisse. Ces formes commencent à luire dans l'obscurité. L'auteur est assis à son bureau, penché en avant, partout assiégé par ces spectres<sup>398</sup>.*

Nous avons là des indications stylistiques précises qui renvoient au cinéma allemand de l'époque. Ce scénario, et donc le film à faire, met au centre justement cette scène-clé des personnages qui viennent hanter et assiéger l'auteur. Il y a cependant une grande nouveauté, déjà annoncée d'ailleurs dans le *Prologo*. En effet, jusqu'ici le mystère de la création s'exprimait dans l'opposition de deux entités : d'une part, l'imagination qui apporte des personnages vivants, et d'autre part l'auteur qui doit faire de leurs cas une œuvre d'art pour qu'ils puissent vivre éternellement. Dans les scénarios pour le cinéma, un troisième élément apparaît, la réalité. Car c'est le monde réel qui est la source d'inspiration faisant naître les personnages qui viennent hanter l'auteur. Nous avons dans le scénario trois plans distincts : la réalité, l'univers de l'imagination et le théâtre. Le passage des personnages à la page écrite, puis à la scène, reproduit la scène du siège de l'auteur et, en y ajoutant les moments de l'écriture et de la représentation, insiste sur la simultanéité des trois opérations (dont aucune n'est contrôlée par la volonté de l'auteur) :

398 L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen*, *op. cit.*, p. 79. (« Das Zimmer füllt sich mit Nebel, in welchem verschwommen Gestalten sichtbar werden, unklare, veränderliche, phantastische Schattengebilde. Sie dringen auf ihn ein und scheinen auf ihm wie ein Alldruck, eine unbestimmte Traurigkeit zu lasten. Die Gestalten beginnen ein wenig im Dunkel zu leuchten. In gebeugter Haltung, gestützt auf seinen großen Schreibtisch, gleichsam belagert von der Unbändigkeit jener Gespenster, sitzt der Dichter. » Traduction italienne, p. 99.) Traduction française : L. Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, *op. cit.*, p. 117.



*L'auteur est toujours assis dans le fauteuil, penché sur les pages vides, la plume à la main, plongé dans la plus profonde méditation. [...] Les six spectres plus grands que nature, parfaitement distincts, surgissent des murs. Impérieux, souverains, ils s'alignent derrière l'auteur. L'attitude de l'auteur demeure la même. Mais sa main trace lisiblement d'une grande et ferme écriture les mots suivants sur la page qu'il a devant lui : SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR. Sa main souligne ces mots. Puis l'auteur ajoute : PIÈCE DE LUIGI PIRANDELLO. Le titre manuscrit se transforme en une affiche de théâtre, celle des Six Personnages en quête d'auteur collée sur une colonne au coin d'une rue animée<sup>399</sup>.*

Ce scénario se termine sur la représentation au théâtre du drame des *Six personnages*, ce même drame qui n'avait pas pu être représenté par les acteurs dans la pièce métathéâtrale du même titre. Le fait que le scénario se termine au théâtre, avec le personnage de l'auteur qui, acclamé par le public, vient sur la scène, montre non seulement que la signification métathéâtrale continue d'être présente dans le scénario, compliquée par ailleurs par un réseau de renvois à la production théâtrale de Pirandello<sup>400</sup>, mais suggère également que ces scénarios pirandelliens pourraient être

399 *Ibid.*, p. 93 (« Der Dichter sitzt noch im Lehnstul, über den leeren Papier block gebeugt, die Feder in der Hand, in sich in tiefster Konzentration versunken [...]. Durch das Mauerwerk kommen die sechs Gestalten übrlebensgroß und klar herein. Gebieterisch nehmen sie hinter ihm Aufstellung. Die Haltung des Dichters bleibt underändert. Aber seine Hand schreibt jetzt auf das vor ihm liegende Blatt groß und deutlich die Worte : SECHS PERSONEN SUCHEN EINEN AUTOR. Die Hand unterstreicht diese Worte. Dann schreibt der Dichter weiter darunter : EIN THEATERSTÜCK von LUIGI PIRANDELLO. Das handschriftliche Titelblatt blendet in ein Theaterplakat von « Sechs Personen suchen einen Autor » über. Es klebt an einer Anschlagssäule an der Ecke einer belebten StraBe ». Traduction italienne, p. 112.) Traduction française L. Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, op. cit., p. 137-138.

400 Dans cette scène finale au théâtre, la Fille se rend subitement compte que son amant, qui est près d'elle, est sans doute le premier mari de sa mère : l'histoire représentée sur scène se donne comme le miroir où on voit sa propre réalité. C'est ce qui se passe dans *Ciascuno a suo modo* (*On ne sait jamais tout*), où la scène des deux protagonistes (Delia Morello et Michele Rocca) qui s'embrassent sur le plateau du théâtre, montre la vérité de la nature du rapport que les deux amants (La Moreno et le Baron Nuti) présents au théâtre (et dont l'histoire de la pièce représentée s'inspirerait) refusaient de voir. L'action vue sur scène se transporte alors à la réalité, en renversant le processus de *mimésis*.

aisément réalisés dans une mise en scène au théâtre. Certes, quelques scènes, absentes dans la pièce des *Six personnages* et conçues pour le scénario de 1928, sont suggérées par les possibilités techniques qui permettent au cinéma de figurer ce qui n'appartient pas au réel, comme Pirandello l'avait remarqué dans une interview de 1924. Que l'on songe notamment aux scènes qui restituent la dimension de l'esprit, par exemple celle qui montre les images et les formes créées par l'imagination de l'auteur, alors qu'il écoute le récit de la mère, superposées à l'image des souvenirs de celle-ci, ce qui crée le dédoublement d'un même personnage :

*La Mère [...] arrive chez l'auteur. L'auteur l'engage à lui raconter sa vie. La Mère [...] commence : « Je suis issue d'une famille [...] pauvre. Un homme riche mais très étrange m'épousa. Il vivait d'une vie bizarre au milieu de ses livres. » Gros plan de la tête de la mère qui raconte. En surimpression paraît le premier mari de la mère tel qu'elle l'a conservé dans sa mémoire. C'est un type sublime et dominateur d'être souverainement cérébral, avec une expression de physionomie tourmentée (un masque beethovénien). Assis parmi ses livres, il est absorbé dans la contemplation d'un crâne - d'enfant. Gros plan de la tête de l'auteur qui écoute le récit de la mère avec une attention concentrée. La tête s'estompe, mais demeure distincte en ses contours nébuleux. En surimpression apparaît le premier mari de la mère, tel que l'auteur le voit en imagination d'après le récit qu'il vient d'entendre : [...] type d'universitaire, en opposition [...] avec l'homme au masque beethovénien [...]»<sup>401</sup>.*

401 L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen*, op. cit., p. 85-86 (« Die Mutter kommt [...] zum Dichter. Der Dichter fordert sie auf, ihm ihre Lebensgeschichte zu erzählen. Die Mutter [...] erzählt : "Ich stamme aus gutem [...] Hause. Ein reicher, sehr absonderlicher Mann heiratete mich. Wunderlich lebt er mit seinen Büchern ..." GrosBaufnahme des Kopfes der Mutter, die erzählt. Hineinkopiert erscheint : der erste Mann der Mutter, so wie sie ihn in ihrer Erinnerung hat. Er ist der Typ eines geistigen Herrenmenschen, mit grüblerischem Gesichtsausdruck (etwa Beethoven-Maske). Zwischen Büchern sitzend, studiert er den Totenschädel eines Kindes. In GroBaufnahme erscheint der Kopf des DichtersAufmerksam hört er der Mutter zu. Der Kopf verblaßt, bleibt aber nebelhaft sichtbar. In den Kopf einkopiert erscheint der erste Mann der Mutter, so wie er aus der Erzählung der Muttervom Dichter in seiner Phantasie gesehen wird : ein Mann von körperlichem Format, Professorentyp, [...] im Gegensatz zu dem Mann mit des Beethoven-Maske [...]. Traduction italienne, p. 105). Traduction française : L. Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, op. cit., p. 126.

Ainsi, le cinéma montre la dissolution de l'individu en évoquant le personnage du père par deux images différentes, l'une créée par l'imagination de l'auteur, l'autre présente dans la mémoire du personnage de la mère.

Le troisième scénario inspiré des *Six Personnages* date de 1933. Co-écrit avec Saul C. Colin, il est en anglais, car il était destiné à une production américaine. Il devait donner lieu à un film sonore (et non plus muet) dont la réalisation serait assurée par Max Reinhardt. Ce nouveau scénario introduit quelques variantes, même s'il se fonde essentiellement sur les éléments déjà présents dans le scénario allemand de 1928. Nous remarquerons néanmoins qu'il ne s'ouvre pas sur le nom de Pirandello : « Un auteur célèbre est assis à son bureau. Dans son cabinet il y a six chaises en style gothique au dossier imposant<sup>402</sup>. » Pirandello comptait bien assurer lui-même le rôle de l'auteur et, d'après une interview de 1933<sup>403</sup>, face à la difficulté de la langue, il avait même réfléchi à retravailler le rôle du secrétaire pour en faire le traducteur de l'auteur. Dans ce scénario, la scène-clé de l'imposition des personnages à l'imagination de l'auteur est légèrement différente, mais elle insiste de manière analogue sur la force de ces apparitions involontaires :

*Soudainement, une forme rassemblant à la Jeune fille apparaît sur l'une des chaises en style gothique [...]. L'auteur se tourne sur sa chaise pour éviter cette vision, mais peu importe où il dirige son regard, cette image est devant ses yeux ; il voit aussi une*

402 L. Pirandello, S.C. Colin, *Six Characters in search of an Author, Film Treatment*, in « *Sei personaggi in cerca d'autore : progetti filmici mai realizzati : dal Prologo al Treatment* », *op. cit.*, p. 115 (« A famous author, sitting at his desk. In the study there are six high-backed Gothic chairs. » Traduction italienne, p. 122). Notre traduction.

403 Voir D. Saponaro, L. Torsello, « Dal Prologo al Treatment », *op. cit.*, p. 67. Cette interview, par Gastone Bosio, fut publiée, sous le titre de « Sei personaggi » come film, dans *La Stampa* du 20 juin 1933 (SI, p. 1393-1396).

*nouvelle image de la Mère de la Jeune fille, ainsi que de son Frère, de sa petite Sœur, et d'une Madame Melloni encore plus extravagante. [...] L'auteur est dans son cabinet. Il est tourmenté par l'image géante de ses personnages qui, assis sur les chaises gothiques, prennent des proportions immenses, au point qu'ils semblent occuper tout l'espace de la pièce, voire entourer la maison. [...] l'auteur reste assis sur sa chaise, sans plus de forces, livide. D'un coup, il écrit sur une feuille : Six personnages en quête d'auteur. Quelques temps après on voit ce même titre sur une affiche publicitaire sur un mur<sup>404</sup>.*

Comme on peut le constater, ce nouveau scénario américain, en comparaison avec celui allemand, affiche moins les superpositions d'images, les fondus, les jeux des lumières, du noir et du brouillard.

Ces projets de films ne purent pas être réalisés<sup>405</sup>. Pirandello reprit cependant l'idée de réintégrer à ses *Six personnages* le personnage de

404 L. Pirandello, S.C. Colin, *Six Characters in search of an Author, Film Treatment*, in « *Sei personaggi in cerca d'autore : progetti filmici mai realizzati : dal Prologo al Treatment* », *op. cit.*, p. 117-118 ; 120. (« Suddenly, a form resembling the girl's, appears in one of the Gothic chairs [...]. The author turns in his seat in an attempt to avoid the vision, but no matter which way he looks, the image is before him, and he also visualizes a new image of the girl's mother, her brother, her little sister and a more eccentric Madame Melloni. [...] The author is in his study. He is tormented by the magnified image of his characters in their Gothic chairs, who sometimes take on such immense proportions that they seem to occupy the entire room, and sometimes to encircle the whole house. [...] the author remains in his chair, limp and livid. Suddenly, he writes down, on a blank sheet of paper, "Six Characters in Search of an Author". Some time later, the same title is seen on an advertising poster on a wall. » Traduction italienne, p. 124 ; 127.) Notre traduction.

405 Le scénario allemand ne fut pas réalisé à cause du départ aux États-Unis de Murnau. Quant au scénario américain, Pirandello, dans sa correspondance, fait part de sa déception pour le retard que prenait la signature du contrat entre Max Reinhardt et la production (Warner Brothers) que Saul C. Colin était chargé de négocier. Ce retard amena l'abandon du projet. Sur ces questions, voir D. Saponaro, L. Torsello, « Dal Prologo al Treatment », in *In cerca d'autore. Da Pirandello a Ronconi*, *op. cit.*, p. 61-70.

l'auteur, hanté par les personnages nés dans son imagination et réclamant leur vie dans une œuvre d'art. Selon le comédien Luigi Almirante, pour la reprise au théâtre de la pièce en 1933, Pirandello avait réfléchi à la manière de faire apparaître les six personnages comme sortis de la tête de l'auteur. Mais ce fut en 1936 que cette idée de réintégrer la présence de l'Auteur dans une mise en scène au théâtre des *Six Personnages* put être réalisée grâce à un expédient scénographique. Ruggero Ruggeri, qui avait été le premier destinataire de la pièce en 1921, sans pouvoir la mettre en scène, travailla en effet en 1936 à une mise en scène des *Six personnages en quête d'auteur* pour laquelle Pirandello joua un rôle important, au point d'en diriger les répétitions. La création eut lieu le 30 novembre 1936 à Rome, au Théâtre Argentina, une dizaine de jours avant la mort de Pirandello<sup>406</sup>. La scénographie prévoyait, au fond de la scène, l'installation d'une photographie géante de la tête de Pirandello, placée comme une sorte de paravent, d'où émergeaient successivement les six personnages, comme s'ils sortaient précisément de la tête et donc du cerveau de l'auteur<sup>407</sup>.

### Retour au théâtre via le cinéma. La tête de Pirandello ou l'écran percé

Cette revue rapide des détails des scénarios des *Six personnages* et la référence à la mise en scène de Ruggero Ruggeri<sup>408</sup> nous aident à mieux comprendre les choix artistiques de deux mises en scène parmi

406 Pirandello était présent et ce fut la dernière fois qu'il se montra sur scène, après la représentation, aux applaudissements du public. Cf. *Notizia de Sei personaggi* (MN, II, p. 646).

407 A. Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, Pise, ETS, 2007, p. 50, qui renvoie à l'article d'Umberto Onorato publié dans *Illustrazione d'Italia*, décembre 1946.

408 Pour une revue des mises en scène italiennes des *Six personnages*, voir : D. Saponaro, L. Torsello, « *Sei personaggi in cerca d'autore*. Commedia da fare. Cronologia delle rappresentazioni », in *In cerca d'autore. Da Pirandello a Ronconi*, op. cit., p. 7-33 ; R. Tessari, « "Questa strana e ricca commedia". Variazioni registiche sui *Sei personaggi* dal 1921 ai giorni nostri », in E. Lauretta (éd.), *Trilogia del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, Agrigente, Centro nazionale studi pirandelliani, 2002, p. 27-50.

les plus récentes des *Six personnages* : celle de Stéphane Braunschweig, présentée au Festival d'Avignon (puis à Paris, au Théâtre National de la Colline) en 2012<sup>409</sup> et celle de Luca De Fusco, créée au Teatro Stabile de Naples en 2017<sup>410</sup>.

Dans sa mise en scène, Stéphane Braunschweig a réintroduit la scène de l'auteur assiégé par ses personnages, en s'inspirant du scénario de 1928, dont il emprunte de longues séquences. Dans son spectacle, cette scène est notamment placée dans deux interludes, qui sont ajoutés à la pièce lorsque les six personnages quittent le plateau avec le directeur de troupe, laissant la scène aux seuls acteurs<sup>411</sup>. L'acteur de la troupe des comédiens à qui le directeur a proposé de jouer le rôle du père déclare alors vouloir transposer dans la perspective de l'auteur cette histoire étrange des personnages refusés, que les comédiens viennent d'écouter dans le récit par bribes fait par le Père et la Belle-fille. Sur scène, il incarne et devient lui-même cet auteur. La genèse de la création peut être ainsi dévoilée : alors qu'il se tient la tête entre les mains, derrière lui, un écran montre un brouillard qui laisse apparaître peu à peu les images des six personnages et les scènes qui s'imposent à son imagination. La vidéo dans ces interludes sert à montrer ce qui se passe dans l'esprit de l'Auteur hanté par ses personnages : ses visions et ses hallucinations, c'est-à-dire la matière que lui apporte la *Servetta Fantasia*<sup>412</sup>, et que l'auteur doit élaborer pour la transformer en une œuvre d'art.

409 *Six personnages en quête d'auteur*, mise en scène et adaptation Stéphane Braunschweig ; d'après Luigi Pirandello, coproduction Théâtre national de la Colline et Festival d'Avignon.

410 *Sei personaggi in cerca d'autore*, mise en scène Luca De Fusco.

411 Il s'agit du moment où le directeur part avec le Père, suivi par les autres Personnages, pour se concerter sur un sujet tiré de leur histoire, et du moment où le noir est fait par erreur et que le directeur suspend les répétitions. L. Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, op. cit., p. 58-62 ; 90-94.

412 Nous faisons référence ici à l'*Introduction* de 1925 des *Six Personnages* (MN, II, p. 653). Voir *supra*, la note 27.

Stéphane Braunschweig construit donc sa mise en scène sur le rapport entre personnages et auteur, bien plus que sur la confrontation entre les six personnages et les comédiens. C'est précisément le même choix qu'a fait Pirandello dans ses scénarios pour le cinéma. La centralité de cet auteur, qui est ainsi réintégré dans cette pièce pourtant construite sur son absence, est soulignée notamment par la nouvelle forme donnée à la scène finale. En effet, la mise en scène de Braunschweig suit le texte de Pirandello (de 1925) jusqu'à la disparition des personnages, puis ajoute une partie où l'on voit apparaître un comédien portant le masque de Pirandello sur son visage. Cette scène finale comportant l'apparition de l'auteur-Pirandello a été d'ailleurs déclinée selon deux formes différentes. Dans le texte publié et au moment de la création à Avignon, l'auteur-Pirandello apparaît, un revolver à la main et « se met à tirer comme un fou sur les acteurs, qui ne tombent pas. Le metteur en scène se précipite pour s'interposer, et prend une balle "réelle". Il s'effondre dans le décor retourné<sup>413</sup> ». En revanche, dans la scène finale telle qu'elle a été révisée pour les représentations de la pièce à Paris, au théâtre de la Colline, et pour les tournées suivantes, l'auteur-Pirandello ne tire sur personne. Il n'a pas un pistolet à la main, mais un livre : la brochure des *Six personnages*. Cette scène rappelle précisément celle de la synthèse imagination-écriture-représentation au théâtre présente dans le scénario de 1928. Sauf que, ici, l'auteur et le livre des *Six personnages* sont non seulement ce qui reste, l'élément essentiel pour que la représentation théâtrale ait lieu, mais aussi la seule matérialité qui demeure à l'issue de la représentation elle-même. Car, si le décor s'écroule, tout comme dans la première version de la fin du spectacle, l'Auteur demeure debout dans la lumière pendant un court instant. Ces deux versions insistent sur le rôle central de l'auteur, qui est réintégré dans un questionnement autour du mystère de la création artistique. Cependant, la dernière

version efface toute idée de conflit qui opposerait les différentes formes d'autorialité au théâtre, c'est-à-dire le créateur de la pièce et le créateur de la mise en scène.

Une autre mise en scène des *Six personnages*, très récente, qui a recours au cinéma et à d'autres matériaux pirandelliens, est celle de Luca De Fusco (2017)<sup>414</sup>. Les six personnages sortent d'un écran de cinéma géant, comme cela arrive dans certains films de Woody Allen. Cette matérialisation des personnages qui percent l'écran réalise, presque à la lettre, ce que Pirandello écrit dans son essai de 1908 *Illustratori, attori e traduttori*<sup>415</sup>. Rappelant la romance fantastique de Heinrich Heine sur Jauféré Rudel et Mélisande (*Romancero*, 1851), Pirandello y évoque les figures de la dame et du troubadour brodés sur une tapisserie qui, touchés par un rayon de lune, prennent vie. Ils deviennent alors des figures tridimensionnelles vivantes, qui marchent et bougent au milieu de la salle<sup>416</sup>. Dans la mise en scène de Luca De Fusco, c'est le théâtre qui fait le miracle, transportant les personnages de leur drame cinématographique aux planches.

414 Cette mise en scène a été présentée en tournée à Paris, au Théâtre de l'Athénée Louis Jouvet, en février 2019.

415 L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori* (1908), SI, p. 635-658. Cf. traduction française dans L. Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, op. cit., p. 11-34.

416 SI, p. 642 : « Nel castello di Blaya tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un susurro : le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovatore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasime, scendono dalla parete e passeggiano su e giù per la sala. Qua il prodigio è operato dal raggio di luna nel vecchio castello disabitato. » « Au château de Blaye chaque nuit, on entend un tremblement, des craquements, un murmure : les personnages des tapisseries se mettent soudain à remuer. Le troubadour et sa dame secouent leurs membres endormis de fantômes, descendent de la paroi et se promènent de long en large dans la salle. Ici le prodige s'opère par la grâce d'un rayon de lune dans le vieux château inhabité. » in L. Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, op. cit., p. 19). On retrouve une matérialisation de même genre dans la nouvelle de Pirandello *Effetti di un sogno interrotto* (*Effets d'un rêve interrompu*).

Le metteur en scène a expliqué que ces six personnages qui viennent d'un univers différent et ne font que s'entendre répéter par le directeur de la compagnie du théâtre que leur histoire est irréprésentable lui ont toujours rappelé les acteurs de Woody Allen qui sortent de l'écran. Selon De Fusco, l'histoire des six personnages, faite de souvenirs et de visions riches en détails, serait en effet plus proche du cinéma que du théâtre. C'est pourquoi il a voulu donner la forme de fragments de films « possibles » aux reconstitutions contradictoires et par bribes que les personnages font, selon leurs différents points de vue, au directeur du théâtre. Seule la scène du presque inceste continue d'être représentée sur le plateau de théâtre.

Dans cette mise en scène, une lumière bleuâtre éclaire les six personnages, vêtus de noir et aux visages blancs : ce qui renvoie précisément au cinéma muet des années 1930-1920, et qui fait allusion au traitement cinématographique auquel Pirandello avait destiné ses *Six personnages*.

Nous ne pouvons manquer de faire allusion à la pièce qu'Edoardo Sanguineti a réalisée à partir des *Six personnages* suivant sa pratique esthétique du « travestissement » *Sei personaggi.com* (2001)<sup>417</sup>. D'autres mises en scène récentes des *Six personnages* ramènent la métathéâtralité de la pièce vers un questionnement autour de la création artistique, ne se limitant pas à une représentation du théâtre dans le théâtre. Que l'on songe, par exemple, à *In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello* de Luca Ronconi (Festival de

Spoletto, 2012)<sup>418</sup> où les personnages sont présentés tels des obsessions créées par l'imagination et devenues prisonnières de celle-ci, comme s'il s'agissait d'une pièce qui les enfermait, pour les torturer<sup>419</sup>.

Ces mises en scène, en mettant en relation la réalité virtuelle et les obsessions de l'imagination, ou en ayant recours à une hybridation de langages (entre théâtre et cinéma), montrent que le théâtre de Pirandello nous parle encore aujourd'hui et nous amène au cœur de questions qui appartiennent à notre présent. Surtout, elles le font en expliquant Pirandello par lui-même, ce qui nous fait découvrir des pans de sa production encore peu explorés.

418 Voir dans ce volume l'étude de V. Garavaglia, *La trasmissione del sapere teatrale tra generazioni di artisti. Pirandello secondo Federico Tiezzi e l'ultimo Ronconi*.

419 Nous faisons référence à l'essai sur Pirandello de G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milan, Mondadori, 1981.

## **PARTIE II : CRÉATIONS**

## **Pirandello : un auteur toujours vivant sur les scènes contemporaines**

par Serge Barbuscia

En 2017, nous avons fêté les 150 ans de la naissance de Luigi Pirandello et pourtant ses œuvres sont toujours vivantes. Elles continuent à nous interroger, elles ne connaissent ni l'usure du temps, ni les frontières. Elles rencontrent nos contemporains en brouillant sans cesse le réel et la mémoire, la fiction et le vécu... Ses œuvres sont encore aujourd'hui une fantastique source d'inspiration pour des auteurs qui ont décidé de « fouiller » aussi bien dans les œuvres que dans la vie de Pirandello.

J'ai été invité à une rencontre assez originale avec Luigi Pirandello, je serais même tenté de dire que j'ai approché Pirandello à travers la lorgnette de deux auteurs contemporains italiens, avec deux pièces écrites en 2016 et 2017 : *Ma chère Marta, ne me demande pas de mes nouvelles* de Katia Ippaso et *Un rêve à Stockholm* d'Alberto Bassetti.

À partir de ces deux œuvres originales, j'ai proposé au Théâtre du Balcon, pour chacune de ces pièces, une mise en voix d'un extrait choisi et traduit. Ces textes étaient lus par des interprètes rompus à ce genre d'exercice. Ce travail est à mi-chemin entre la lecture à la table et la mise en scène. Le texte à la main, nous proposons une esquisse rapide de nos personnages. Évidemment, ce travail reste une ébauche de ce qui, avec le travail de répétitions, viendrait se dessiner plus nettement et avec plus de précision.

La mise en voix demande beaucoup de spontanéité. Il s'agit de proposer un « brouillard » de ce qui pourrait devenir un spectacle. Le parti pris est de laisser libre cours à l'instinct et au ressenti des artistes.

Et je suis certain que l'auteur de *Ce soir, on improvise* aurait trouvé dans cette pratique une nouvelle source d'inspiration.

La pièce d'Alberto Bassetti met en scène Pirandello qui, à Stockholm, vient de recevoir le prix Nobel de littérature. Dans cette nuit qui suit un jour si important dans sa carrière d'homme de lettres, le *maestro* est seul. Hanté par les six personnages de sa célèbre pièce, des présences matérielles qui le scrutent depuis le fond de la scène, assis à un bureau dans une chambre luxueuse d'un hôtel, en habit de cérémonie, Pirandello réfléchit sur sa vie. Sa Muse, la comédienne Marta Abba, n'est pas là. Dans sa solitude, dans cette nuit qui semble ne jamais se terminer, l'écrivain est assiégé par des visions, des figures surgissant de ses créations et des fantômes appartenant à son présent ou émergeant de son passé. Tous viennent lui réclamer d'exister, l'obligeant à chercher, comme dans une séance de psychanalyse, le sens véritable de la relation qu'il a avec chacun d'entre eux. Se dessine ainsi un homme, entre passion et raison, attaché à ces présences, réelles ou imaginaires, un homme écrasé par la vie mais maître dans l'art. Car, selon ses propres mots, il n'est pas possible de vivre et d'écrire la vie en même temps. Bien sûr qu'avec l'âge viennent les honneurs et les distinctions, mais à l'automne de son existence, Pirandello est envahi par sa vie et son œuvre. Tout se mélange : les personnages de ses pièces conversent avec sa famille, son père, sa mère, sa femme, ses enfants. Je pense que Bassetti a voulu renverser la fameuse quête : il nous impose ici un auteur en quête de ses personnages.

Pour appuyer la proposition de Bassetti, j'ai imaginé Pirandello sur le devant de la scène, tout seul à sa table dans sa chambre d'hôtel. Il nous fallait exprimer l'idée du rêve, du songe d'un homme profondément seul, et ce malgré les honneurs et la reconnaissance... il m'était donc difficile d'organiser de véritables scènes dialoguées. Sur des praticables à plus d'un mètre de hauteur, derrière un tulle, chaque apparition ou disparition accentue cette distance entre le réel et l'imaginaire, et

nous permet d'ouvrir une déclinaison de tous les possibles. Bassetti fait cohabiter des personnes vivantes, mortes et fictives, et enferme ainsi Pirandello dans son propre piège. Les « six personnages » se multiplient, demandent des comptes, invectivent l'auteur. Pirandello aurait-il imaginé sa propre vie ? Étrange confusion ! Où se situent les limites de sa vie et de son théâtre ?

La pièce de Katia Ippaso s'inspire de la correspondance de Pirandello et Marta Abba et se réfère de manière précise aux comédies que Pirandello a écrites pour elle. Ce texte nous amène à l'intérieur de cette relation humaine et artistique qui unit le *maestro* à la comédienne. Ce rapport est évoqué dans un lieu particulier et à un moment clé : New York, le 10 décembre 1936, jour de la mort de Luigi Pirandello. Marta Abba triomphe dans sa tournée à Broadway, au Plymouth Theatre. Mais ce soir-là, une fois le rideau levé, avant le spectacle, elle doit donner au public l'annonce de la mort subite du *maestro*. Katia Ippaso imagine les souvenirs, les regrets, les pensées de Marta Abba cette nuit-là.

Cette pièce est inscrite dans le registre d'un théâtre épistolaire. Ces lettres nous révèlent avec force les liens qui ont uni Marta Abba et Pirandello. Pour cette mise en voix, j'ai préféré mettre Marta Abba au-devant de la scène, et non Pirandello, qui apparaît la plupart du temps dans la pensée de Marta Abba. La pièce se situe après la mort de Pirandello. Ainsi, toutes les lettres lues ne seraient alors qu'un travail de mémoire, elles marquent le temps qui passe. Grâce à cette correspondance, Marta Abba nous fait remonter le fil de son histoire.

Les correspondances relèvent d'un style théâtral très recherché et très prisé du public. Elles donnent la possibilité de rentrer dans l'univers intime d'auteurs, de penseurs qui ont marqué leur temps. Le fait d'en imaginer une dramaturgie nous permet alors une autre vision de l'intimité de Pirandello, de ses rapports avec Marta Abba. Il reste à



décider quel personnage devient, sur scène, le lecteur de la lettre : celui qui écrit ou celui qui reçoit la lettre ? Ce choix n'est jamais innocent.

Les deux textes que nous avons proposés au public sont très différents : Alberto Bassetti a imaginé une véritable pièce originale en prenant pour prétexte un événement historique. Il s'autorise une grande liberté qui nous renvoie à ses propres préoccupations. En revanche, Katia Ippaso a essayé d'assembler au plus près ces correspondances. Son travail est proche de celui d'un historien, son écriture reste de fait en retrait pour servir au mieux le dialogue intime de Marta Abba et Luigi Pirandello.

Cette soirée a été très riche pour nous tous. Elle nous a permis de rencontrer deux auteurs italiens contemporains, qui nous ont invités à découvrir et à faire découvrir « leur » Pirandello.

## Note sur les textes et les traductions

par Paola Ranzini

La pièce *Un sogno a Stoccolma* (*Pirandello premio Nobel*) d'Alberto Bassetti est inédite. Des extraits, en traduction française<sup>420</sup>, ont été utilisés pour la lecture-spectacle *À la rencontre de Pirandello* (2017) sous la direction de Serge Barbuscia<sup>421</sup>. Nous publions dans ce volume une grande partie du texte, en signalant les quelques passages qui ont été coupés et dont le contenu est résumé dans une note. D'autres notes indiquent les passages qui contiennent des citations ou des renvois à des ouvrages de Pirandello et à sa correspondance. Les annotations de l'auteur concernant des suggestions de mise en scène font également l'objet de notes de bas de page pour lesquelles nous avons précisé entre parenthèses *N.d.A.* (note de l'auteur). Nous avons fait précéder le texte par une présentation d'Alberto Bassetti, qui explique la genèse de cette pièce (*Pirandello : un'immersione nel profondo*).

Le monologue *Non domandarmi di me, Marta mia* de Katia Ippaso sera publié, en langue originale, dans le numéro de mai 2019 de la revue *Ariel, Rivista di Drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo*. Il a fait l'objet d'une lecture-spectacle auprès de l'Institut de *Studi Pirandelliani* (Rome) le 30 novembre 2016, avec une retransmission radiophonique Rai 3 en direct. Une mise en espace a été présentée également à l'Institut Culturel Italien de Paris le 13 novembre 2017, avec une traduction et une mise en scène d'Arturo Arnone Caruso, jouée par Laurence Cordier et Maria Fausta Rizzo. Des extraits, en version française, ont été utilisés pour la lecture-

420 La traduction a été réalisée dans le cadre d'un atelier, Master International Lettres et Langues, Université d'Avignon/Université de Milan, 2017-2018.

421 14 décembre 2017, Théâtre du Balcon, Avignon, avec Camille Carraz, Corine Derian, Nicolas Allwright, Salvatore Caltabiano, Serge Barbuscia.

spectacle À la rencontre de Pirandello dirigée par Serge Barbuscia<sup>422</sup>. Nous publions ici l'*incipit* de ce monologue, en langue originale et dans la traduction issue de l'atelier universitaire que nous avons dirigé. Nous y avons ajouté des notes pour signaler les renvois intertextuels.

La lettre « Italo Svevo e Luigi Pirandello » de Paolo Puppa fait partie de son volume *Lettere impossibili*<sup>423</sup>. Paolo Puppa en a assuré une lecture dans le cadre des manifestations culturelles que nous avons organisées, plus précisément à l'Institut Culturel Italien de Marseille le 13 décembre 2017 et à la Maison Jean Vilar le 14 décembre 2017. La traduction française que nous proposons est également issue d'un atelier universitaire<sup>424</sup>.

Le critère qui a inspiré notre travail de traduction est celui de la plus grande attention à toutes les références et à toutes les allusions présentes dans le texte-source afin de produire un texte-cible clair, lisible et jouable sur scène, tout en continuant d'y faire apparaître l'intertextualité complexe sur laquelle les textes originaux sont construits. Pour le monologue de Katia Ippaso, nous avons travaillé sur la correspondance de Pirandello et Marta Abba, et notamment sur les lettres de Pirandello qui ont déjà fait l'objet d'une traduction française. Nous avons pu ainsi nous imprégner de ces tournures linguistiques et stylistiques un peu datées qui caractérisent le registre et le ton quelque peu vieilli et révérencieux des correspondances du

422 Cf. *supra*, les notes 1 et 2.

423 P. Puppa, *Lettere impossibili. Fantasmî in scena : da Ibsen a Pasolini*, Rome, Gremese, 2009, p. 55-65. Nous remercions l'éditeur pour son autorisation à publier dans notre volume la lettre Svevo/Pirandello tirée de cet ouvrage.

424 Dans le cadre du Master International Lettres et Langues, Université d'Avignon/Université de Milan, 2018-2019.

siècle dernier et tout particulièrement de cette correspondance-ci, témoignage exceptionnel d'une relation très personnelle qui a lié le maître à sa jeune comédienne mais également l'artiste à sa Muse. Lorsque nous nous sommes trouvés face à la citation d'une lettre dont il existe une traduction française, nous avons choisi de citer directement la traduction. Ainsi, si l'expression « ma chère Marta » peut sembler maladroite (de manière spontanée, sans réfléchir, nous dirions plutôt « Marta chérie »), nous avons opté pour l'expression que nous retrouvons précisément dans les traductions françaises publiées, et notamment dans les lettres citées dans la préface du volume édité sous la direction de Marta Abba en 1967<sup>425</sup>. Le cas échéant, nous avons précisé en note la référence de l'édition à partir de laquelle nous avons cité la traduction. Si cette indication est absente, c'est qu'aucune traduction française de la lettre citée dans le texte n'a été publiée à ce jour. Nous avons alors traduit à partir de la citation en italien.

Pour la pièce d'Alberto Bassetti, nous avons utilisé la traduction collective des étudiants, qui a été complétée par Federica Nozza, étudiante de cette promotion, et François Gent, un ancien étudiant diplômé de notre université. Nous avons eu recours à la même méthode de traduction employée pour le texte de Katia Ippaso, visant à souligner les renvois et les nombreuses citations pirandelliennes. Ici il s'agissait notamment de reconnaître les références au théâtre et aux ouvrages littéraires de Pirandello et de retrouver les passages cités, que nous avons signalés en note. Nous avons également indiqué ces passages où le texte crée un réseau d'allusions sans arriver à de véritables citations. Ce travail intertextuel a été mené à bien essentiellement par l'enseignante qui a dirigé l'atelier de traduction et qui a également relu et révisé la traduction. Lorsque dans

425 M. Abba, « Dix ans de théâtre avec Luigi Pirandello », in L. Pirandello, *Théâtre*, Paris, Denoël, 1967, vol. I, p. 7-30.

notre traduction des passages sont cités à partir des traductions françaises éditées, les références sont explicitées en note.

Pour le monologue de Paolo Puppa, la traduction issue de l'atelier universitaire a été révisée par Ève Duca et Paola Ranzini.

Les étudiants ayant participé à l'atelier de traduction sont : Lucia Balsamo, Maria Teresa Cogliandro, Sofia Del Prato, Lavinia De Rosa, Carmela Lopez, Thomas Lorusso, Federica Nozza, Chiara Spampinato (pour les textes de Katia Ippaso et Alberto Bassetti); Arianna Agazzi, Léa Contremoulin et Laura Sichi (pour le texte de Paolo Puppa).

Nous remercions Chiara Boitani (étudiante en Master Théâtre) d'avoir suivi les répétitions de la lecture-spectacle À la rencontre de Pirandello en apportant des corrections aux traductions selon des suggestions des comédiens.

## **Pirandello : un'immersione nel profondo**

di Alberto Bassetti

Affrontare il mondo di Luigi Pirandello, prima ancora che il suo teatro o la sua narrativa, equivale a scandagliare un abisso marino : affascinante, stimolante, misterioso e pericoloso, pieno di innumerevoli animali difficilmente identificabili nell'immediato e di paesaggi inquietanti e seducenti, a volte avvertibili come pericolosi e altre come buffi e colorati, il tutto contornato dalla stessa liquidità, una placenta che crea un nuovo universo. Perché la sua scrittura ingloba non solo drammi, romanzi, racconti, poesie, saggi, ma anche commedie in lingua siciliana e addirittura un musical, mai andato in scena e perciò quasi sconosciuto.

Per capire a fondo tutto il suo universo (o almeno in minima parte poiché, proprio come lui stesso ha tanto insistentemente esemplificato, chi potrà mai dire di conoscere un suo simile o anche soltanto se stesso ? Comprendere veramente quel suo 'io' così variegato, multiplo e mutevole ?) mi sono immerso fin dentro la sua adolescenza, la sua formazione, i suoi primi passi nell'insegnamento, il suo matrimonio ed il rapporto con i figli, con Marta Abba, e poi con la guerra, con il regime, nonché con il successo e il fallimento.

Ho provato così a ricostruire un percorso coerente e conseguente, partendo dall'apparente ambiguità ed incoerenza di molte sue scelte : una moglie in manicomio mai completamente abbandonata, sostituita da un amore esclusivamente platonico per una giovane attrice eletta a Musa; una certa idea della Patria messa a durissima prova dalla prigionia del figlio Stefano e poi dall'esperienza del regime fascista ; la voglia di soddisfare le necessità materiali, non sue ma di chi aveva accanto, rincorrendo Broadway ed Hollywood che pure non amava (psicanaliticamente rivelatori i suoi comportamenti con

la stampa americana che, alla richiesta del perché avesse aderito ad un regime colonialista, rispose sarcasticamente che la domanda non poteva essere posta da giornalisti di un Paese edificato proprio sul colonialismo e sul sistematico sterminio della popolazione indigena: il modo migliore per raggelare quel bollore d'entusiasmo della enorme folla che l'aspettava già sulla scaletta del piroscalo, appena sbarcato a New York).

Queste sono alcune premesse che mi hanno stimolato a scrivere *Un sogno a Stoccolma*: la fascinazione per le opere ma anche per l'esistenza di un grandissimo autore, con le sue mille contraddizioni in molte delle quali mi sento rispecchiato. Da qui l'immane tentativo di sintetizzare, in un testo teatrale, vita, opere e pensiero. Per ricreare quest'ultimo ho concepito un personaggio che personifica una costante del suo stato d'animo, e l'ho chiamato Depressione. È l'incarnazione di quel suo incessante malcontento, quella continua lamentazione alla quale fa spesso riferimento Marta Abba nelle sue lettere, ma non solo lei. Quest'è un lato che poco mi appartiene, almeno così mi sembra: anni di percorso psicanalitico mi hanno spinto a cercare di comprendere quanto tale atteggiamento sia deleterio per noi, ma soprattutto per chi ci sta accanto ossia, solitamente, proprio le persone che più amiamo ed alle quali non dovremmo nuocere. Comunque, anche per questa figura immaginaria mi sono ispirato nell'abbigliamento e in alcuni atteggiamenti a diverse mie esperienze mnemoniche affettive, perché non riesco a partire per l'avventura di una nuova scrittura, dunque per la creazione di qualcosa, se non posso introiettarne almeno in parte sentimenti e sensazioni.

Ho cercato in qualche modo di immedesimarmi in Pirandello stesso. Mi sono rivisto in tante mie scelte incomprensibili (a me stesso per primo), a tanti « errori » che sembrano quasi « voluti », necessari come ad un'espiazione di qualcosa di pregresso. L'espiazione è una delle presenze

tematiche più forti nei miei testi: *La tana*<sup>426</sup>, praticamente il mio primo testo a essere allestito, parla di una violenza subita e poi resa, di cui ora due sorelle e loro tre amiche stanno pagando con diversa modalità, anche volontariamente, le conseguenze. Il mio ultimo testo, *Sorella con fratello*<sup>427</sup>, vede una donna in prigione per quasi un decennio per scontare un omicidio non commesso ma del quale si è sentita causa, mentre il fratello, il vero colpevole, ha egli stesso espiato, in altro modo, la colpa per la quale in seguito sarà condannato anche dalla giustizia ordinaria. Pronta al sacrificio estremo in riparazione di un gravissimo errore è anche una delle protagoniste di *Le due sorelle*<sup>428</sup>, così come l'uomo rinchiuso nell'ascensore in *La gabbia* s'interroga su quale sia il proprio delitto<sup>429</sup>. Senso di colpa ed espiazione, i temi più legati alla scrittura di Dostoevskij, scrittore che prediligo (insieme a pochi altri come Lev Tolstoj ed Anton Cechov, Friedrich Nietzsche e Thomas Mann, Stefan Zweig e Somerset Maugham), e che nel mio *I due fratelli*<sup>430</sup> cito espressamente in riferimento al suo Principe Myskin, *L'idiota*.

Ma cosa deve espiare Luigi Pirandello? Forse proprio le colpe non commesse: sottoporvisi 'per conto' degli altri. E non è questo il tema che si ritrova nell'*Enrico IV*, che continua a pagare la colpa di essere stato vilmente disarcionato dal suo rivale in amore senza volerne affrontare la realtà: consapevole, forse, che quest'ultima scelta avrebbe comportato il gesto estremo dell'assassinio, come infatti poi avviene? E l'avvocato fa pagare al proprio cane la colpa di non essere riuscito a vivere veramente, ad essere ciò che evidentemente avrebbe voluto, attraverso l'umiliazione inflitta

426 A. Bassetti, *La tana*, premio IDI 1990, Milano, Edizioni Casa Ricordi, 1992.

427 Id., « Sorella con fratello », *Ridotto*, maggio 2016, p. 17-27.

428 Id., « Le due sorelle », *Ridotto*, 1997; *Sipario*, 2012.

429 Id., « La gabbia », premio IDI 1995, *Hystrio*, 1996.

430 Id., « I due fratelli », premio Vallecorsi 2013, Roma, Bulzoni, 2013.

all'animale, metodicamente, ogni sera nel suo studio, facendogli fare « la carriola » : la colpa, comune praticamente ad ogni essere umano, di non potersi liberare dalla « maschera », senza divenire, o sembrare « colpevole di pazzia ». E per terminare gli esempi che potrebbero andare avanti per pagine e pagine, qual è il sentimento che spinge il Padre dei *Sei Personaggi* se non la volontà di punirsi per l'atto (mancato, peraltro) di un incesto con la figliastra, lei dunque colpevole di vendere il proprio corpo ?

Altri temi affascinanti della sua visione del mondo così problematica (ma può non esserlo quella di uno scrittore o artista in genere, quando in fondo lo è quella di ciascun individuo su questa terra ?) li ho ritrovati assai consoni alla mia stessa scrittura : la consapevolezza appunto della maschera e dell'inganno, soprattutto quello autoprodotta ; l'interrogarsi incessante sulla relatività della propria visione del mondo, e su quella degli altri ; l'amore-odio per il proprio Paese sempre più deludente ; la voglia autocensurata di 'tirare bombe', che a lui fa notare addirittura Albert Einstein ; la pena e il tormento per le sofferenze di ogni singolo essere, a fronte della sfiducia totale nell'umanità nella sua vastità (sua è l'autodefinizione di « anarchico-individualista »). Non ultima, mi ha colpito quella sua particolare, e quasi volontaria, perdita del padre (« uomo incomprensibile », con cui « non si ragionava ») : nel suo caso simbolica, col famoso sputo all'amante del genitore di cui vedeva la scarpe fuoriuscire dalla tenda dietro la quale si era nascosto per sfuggire alla vergogna della flagranza ; da quel giorno è rimasto praticamente orfano della vera autorità paterna, pur perseverando nell'amore per lui : formale o reale ? Anche questo dubbio una colpa ? Leggendo l'assenza di dialogo esistente tra i due, il mio pensiero è andato più volte alla drammatica, questa fisicamente reale, scomparsa di mio padre e ciò che, in me undicenne, ha lasciato : nel mio caso, una mancanza che magari ho cercato di colmare anche attraverso dialoghi impossibili ; ma questo è un argomento davvero troppo

personale per poterne parlare qui, sebbene sia a volte già trasparso nella mia scrittura<sup>431</sup>.

Anche il suo abbandono della fede cattolica, cui da piccolo era molto devoto, è da sottolineare in un suo aspetto molto personale. Egli perde la fiducia nel suo parroco, proprio quando questi lo favorisce in un'estrazione a sorte. La volontà di non accettare privilegi disonesti, aspetto fondamentale cui mi ritrovo anche psicologicamente, è forse un'altra forma di reazione al senso di colpa : quello di un'eventuale rimprovero a se stesso per avere barato ; e poi, quale se stesso sarebbe quello che ha vinto attraverso un imbroglio ? Un altro ancora da sé, e in più dettato, inventato, creato da un altro ! Insopportabile, per lui come per me. Quest'evento piccolo ed apparentemente insignificante della sua vita lo ha dunque spinto verso un misticismo religioso che lo ha reso avulso dalle celebrazioni ortodosse : anarchico anche nella religione, sicuramente costruita a suo modo e coltivata individualisticamente nella propria coscienza.

Vengono in mente le parole di un altro grande della nostra letteratura, Pier Paolo Pasolini : « Ma io sono un uomo che preferisce perdere piuttosto che vincere con modi spietati e sleali ». Barare in chiesa, per mano di un prete, non può essere che un atto spietato e sleale per un animo sensibile.

Quando chiedono a me della mia fede religiosa, attorno alla quale c'è comunque tanta confusione nel mal distinguere cristianesimo e cattolicesimo (così come buddhismo con induismo e sikhismo, senza nulla conoscere di manicheismo, tantrismo, zen ecc.), rispondo sempre così : « Sì, sono credente, ma in nessuna delle religioni finora conosciute ». Perché il rapporto con Dio, o con quello che noi riteniamo

431 Id., *Entrate ! 23 commedie al prezzo di una*, include *Dentro e fuori dal cerchio*, Roma, Bulzoni, 2013.

tale, è e dovrebbe essere quanto di più personale, anziché qualcosa di così manifestamente, strenuamente e spesso violentemente codificato, esibito, mercificato. Il politico confuso con il partitico, Dio confuso con religione.

Credo che Pirandello soffrisse di questa banalizzazione degli ideali più alti dell'uomo, che appunto dovrebbero rispecchiarsi, e brillare, nel sentire civile e spirituale. Da qui una forma di anarchia politico-religiosa sfociante nel misticismo e nel mito come dimostra tutta la sua produzione ultima: *I giganti della montagna* in particolare ne è un vero e proprio manifesto, seppure in forma immensamente poetica.

Non ritengo casuale che la sua prima opera teatrale, scritta a dodici anni, avesse per titolo: *Barbaro*, un richiamo dunque ad una visione dell'uomo in qualche modo ancora libero, non strutturato, non imbrigliato nella regola, nel codice delle leggi scritte, nell'organizzazione sociale regolata dalla nascita alla morte. Purtroppo quest'opera è andata perduta, dunque non può che suscitare ipotesi e curiosità: una delle motivazioni per le quali farei un salto nel tempo passato (sempre in attesa della macchina fantascientifica che ci teletrasporti!) sarebbe quella di poter leggere quest'opera; magari restandone deluso, chissà, trattandosi soltanto un'opera giovanile...

Da questa rete di leggi e regole insopportabili scaturisce dunque la sua necessità del ricorso alla follia, evidenziata spesso come scelta consapevole di vita, basti citare *Il berretto a sonagli* o *Enrico IV*. Ma ovunque nei suoi lavori la follia diventa vincente perché permette di togliersi la maschera e rivelare la verità, seppure anch'essa soggettiva e pertanto parziale: la logica del vero, il dire le cose così come sono, l'applicare le regole del reale. *Il giuoco delle parti* è esemplare nell'evidenziare questo meccanismo: se il vero uomo della moglie è il suo amante, che ne difenda lui l'onore!

Questi sono alcuni degli altri motivi che mi hanno spinto a scrivere questo testo, nel quale ho avuto l'ardire di tentare di condensare gran parte della sua vita, artistica e non: lettere, articoli di giornale, cronache, commedie e romanzi e novelle, tutto confluito nello spazio di una rappresentazione *hic et nunc*, la sera del premio Nobel per la letteratura, dunque certamente la più felice nella vita di uno scrittore: sì, a meno che non si chiami Pirandello. Ed in effetti il raggiungimento di una meta non è sempre (anche) una sconfitta? Si sale su una vetta, la più alta del mondo, si piazza la bandiera e poi... comincia la discesa! Cosa si può volere ancora quando si è raggiunto il massimo? Appunto: dopo il 'massimo' non può esserci un 'oltre', altrimenti cesserebbe di esserlo. Per me è quasi una necessità, anche se non una regola, mantenere i principi aristotelici (filosofo, Aristotele, che per altri versi non amo particolarmente) di unità di tempo e di luogo: ho bisogno di quell'intensità che uno spazio ed un tempo circoscritto può dare all'incontro-scontro di più personalità, o magari anche della propria nel confronto con se stesso, o meglio ancora con i diversi (quanti?) se stessi!

Il titolo *Un sogno a Stoccolma* vuole anche rifarsi (e comporre) una possibile trilogia di testi ispirati da altri autori: qui Pirandello, in passato Antonio Tabucchi (*Un sogno a Lisbona*<sup>432</sup>), ed ultimamente Paolo Rumiz (*Un sogno a Istanbul*<sup>433</sup>). « Sogno » perché liberatorio, visionario e senza limiti, non legato a nessuna *consecutio temporum*: capace però di trasformarsi in incubo.

In questi tre lavori appaiono vivi e morti, in dialogo naturale, senza arrivi terrorizzanti, come se fosse possibile conciliare i due mondi;

432 Una bellissima collaborazione; conservo con attenzione le sue belle parole per la mia trasposizione del suo *Requiem* (Milano, Feltrinelli, 1992) ovviamente sulle tracce di Fernando Pessoa.

433 Ispirato alla sua 'ballata per tre uomini e una donna' *La cotogna di Istanbul*, Milano, Feltrinelli, 2010.

ed è possibile proprio attraverso il teatro. È così che Pirandello può dialogare con sua madre o suo padre, e un attimo dopo salutare Albert Einstein, Gabriele D'Annunzio, o Benito Mussolini. È così che ci sembrerà difficile distinguere familiari, amici e nemici reali dai personaggi della sua fantasia : e non è proprio ciò che lui voleva ? Non c'insegna questo il suo genio riversato nei *Sei Personaggi* ? Sono vivi, eccoli qua, io ne sto scrivendo e voi lo state leggendo : sono dunque davvero più reali che mai ! Soltanto sulla carta ? No, nei nostri corpi, nei nostri cervelli, nelle nostre parole non solo scritte ma anche dette : la mistica forza del teatro, che attraverso l'attore ce ne dà perfino una versione tangibile.

Ed il 'sogno', probabilmente, è proprio questo mio tentativo : riuscire a condensare una vita nel tempo di una rappresentazione.

All'aprirsi del sipario, i Sei Personaggi, probabilmente gli stessi dell'omonima commedia che ha dato a Pirandello fama mondiale, appaiono osservando il Pubblico, attoniti, dietro le maschere che indossano secondo l'indicazione del loro stesso autore. Arretrano compatti fino a raggiungere sul fondo del palcoscenico una fila di minuscole stanze (i camerini di un teatro ?), rinchiudendosi ciascuno in uno di essi, dietro una leggera porta in rete che li lascia esposti allo sguardo del pubblico, come animali in gabbia. Prima di entrare, sfilano la maschera dal viso, pronti a cambiare la loro stessa immagine, sostanza, personalità.

È una notte molto particolare, a Stoccolma, per Luigi Pirandello. Seduto allo scrittoio della stanza del suo splendido Hotel, indossando un elegante abito da cerimonia, fuma avidamente una delle innumerevoli sigarette che consuma ogni giorno da tanti, troppi anni. Silenziosamente riflette sulla propria infelicità. Egli è solo, terribilmente solo, se non per la costante, continua, persecutoria presenza dei propri personaggi : visioni, fantasmi, personificazione

delle sue invenzioni o dei propri contatti con persone reali che egli rivede sempre in relazione col proprio Io, quello più profondo e celato, se non addirittura rimosso, che sembra volersi fare gioco di lui mediante l'irrisione di sé che attribuisce ai suoi stessi personaggi, che pure solo da lui dipendono. Tra questi, il più costante, colui che incessantemente lo accompagna, è un Uomo in impermeabile : la personificazione della sua Depressione. Uno stato di conflitto, angoscia, tensione continua che però contribuisce paradossalmente a tenerlo vivo, creativo, iperattivo ; l'artista Pirandello trova in esso, o almeno ne è convinto, la propria fantasia. Pirandello ascolta lui e tutti gli altri in un continuo flusso di coscienza che lo mette a confronto ai personaggi dei propri libri, drammi, novelle, così come a personalità che realmente ha incontrato, o ai membri della sua famiglia, i vivi e i morti, tutti sullo stesso piano, tutti proiezioni del suo inconscio. La presenza-assenza più marcata è senz'altro quella della sua amata musa, Marta Abba, l'unico suo grande amore a questo punto della propria esistenza ; nella lettera che inizialmente le scrive, emerge il tormento di essere ancora una volta lontano da lei, pur non tacendole la straordinaria accoglienza tributata anche in Svezia.

Si accende un'altra sigaretta, ed apre una finestra in proscenio : guarda le strade e i palazzi, dove tante vite diverse scorrono, così lontane eppure simili nei loro destini ultimi... il suo sguardo più profondo va verso il cielo, in alto, verso le stelle, lassù, l'universo intero.

Tra dolore ed esaltazione, passione e razionalità, sofferenza e amore (seppure così contrastato) per i personaggi reali ed immaginari, si dipana e si schiude la personalità straordinariamente complessa di un uomo che vedeva troppo in profondità per non essere schiacciato dalla vita ; nell'arte, però, è lui a comandare. Questo è il complesso rapporto che lo spinge all'amaro motto: « La vita o si scrive o si vive ».

Pirandello, non solo come scrittore, ma anzi soprattutto come persona, ha immerso totalmente la propria esistenza nel teatro. Ogni autore vero lo fa, certo; ma lui per esempio, anche nell'amore, ha idealizzato un'attrice escludendone probabilmente ogni relazione fisica, come a volerla vedere quale ennesimo personaggio, quello cui dedicare il proprio immenso talento; restando comunque fedele per altri versi alla moglie internata in manicomio, dunque vista come ulteriore linfa per la sua creatività autoriale. Una visione forse non molto 'sana': ma dove si può porre il confine tra sano ed insano, giusto e non giusto, buono e non buono, non solo per un artista, ma per qualsiasi essere umano?

La mia *pièce* vuol dunque andare oltre, essere anche una riflessione sul significato dell'esistenza, il confine tra il vero e il falso, tra la convenzione e la rivolta. Un rivoluzionario come lui, perché ha fatto certe scelte pubbliche, in politica per esempio? Come appare chiaramente dalle sue stesse lettere, e come si evince dal suo dialogo con Albert Einstein (realmente avvenuto, anche se sembrerebbe di fantasia), la sua mente era in fondo quella di un anarchico che cercava in una specie di appiattimento sociale la libertà per poter spaziare liberamente con la sua fantasia, vivendo un proprio universo che fosse il meno possibile scalfito da lotte e contrasti esterni.

« Bisogna veramente avere il caos dentro di sé, per inventare una stella danzante », scriveva Nietzsche. Pirandello questo caos lo aveva, grazie ad esso costruiva le sue 'stelle danzanti', e dunque aborriva quel 'caos' esterno che la società gli imponeva: « Avere solo una valigia in mano, sempre pronta, mi dà almeno l'idea di sfuggire alla mortale vanità dell'esistere. Ho bisogno di fuggire e fuggirmi. L'idea di star fermo mi spaventa. Tutto il mio mondo in una valigia! », questo è ciò che lui implora alla vita di dargli, questo è quello di cui ha bisogno.

Tematica che torna in un altro mio testo, il già citato *I due fratelli*, nel quale uno dei due protagonisti, Marco, ragazzo con leggeri problemi mentali che gira il mondo con un'associazione umanitaria, afferma: « Mi dà stabilità, questo zaino... e poi sicurezza: so di avere tutte le mie cose qui dentro, al sicuro, con me ». E qui mi ritrovo perfettamente, addirittura riandando al mio primo scritto teatrale, laddove il protagonista Alessio Bonfanti dichiara cosa lo renda più felice: « No, io giro perché mi piace sentirmi straniero, lontano da casa, fuori garanzia: negli spazi aperti, libero. Soprattutto anonimo. Non sei nessuno: uguale a miliardi di altri esseri eppure unico. Il tuo mondo in te stesso e nella borsa che hai con te. Sei tutto lì: autosufficiente...<sup>434</sup> »

Ho voluto cogliere Pirandello immaginandolo nel giorno che avrebbe dovuto essere il più felice della sua vita, e che proprio a causa di questa consapevolezza è diventato il più infelice: se non sono felice oggi, quando ricevo quello che indubbiamente è il massimo riconoscimento per uno scrittore, e continuo a non sentirmi felice, è il segno inconfondibile che sono votato all'infelicità. E qui ho pensato ad una frase di Pasolini, come sempre di una lucidità, chiarezza e preveggenza analitica straordinaria, in cui parla del successo in termini negativi: « Il successo non è niente. È l'altra faccia della persecuzione. Sempre una cosa brutta. Può esaltare in un primo momento, dar piccola soddisfazione a certe vanità. Ma dopo un po' dall'averlo ottenuto, si scopre che è una cosa brutta per un uomo il successo<sup>435</sup> ». Pirandello ha, invece, lottato per raggiungere i suoi obiettivi, ha fondato la sua Compagnia, ha protestato contro un governo restio a fondare un vero Teatro nazionale. Voleva però un successo anche economico che

434 A. Bassetti, *Stato Padrone*, premio Fondi-La Pastora 1989 (inedito).

435 Intervista televisiva RAI di Enzo Biagi a Pierpaolo Pasolini, 1971, pubblicata in video (Rai Educational).



desse sicurezza alla sua famiglia, a Marta Abba, e ai suoi Personaggi la possibilità di andare in scena, vivi e reali sul palcoscenico, non rinchiusi tra le pagine di un copione.

L'occasione della prima, pur parziale, messa in scena della mia commedia *Un sogno a Stoccolma* ad Avignone, ad opera della Compagnia di Serge Barbuscia al Théâtre du Balcon grazie all'iniziativa di Paola Ranzini dell'Université d'Avignon<sup>436</sup>, mi ha dato conferma di quanto la gente sia interessata alla vita di un artista di cui, in fondo, non si sa abbastanza. L'attenzione e le reazioni del nutrito pubblico presente in sala, ed ancor più i commenti e le domande poste alla fine della rappresentazione, lasciavano intuire una curiosità, una voglia, una fame di conoscenza che ero orgoglioso di avere suscitato e che ritengo sia un valore basilare dell'interesse non solo per il Teatro ma per la Vita nella sua complessità.

La possibilità di mettere in scena vita, pensiero, opere di un Maestro è una grande opportunità. Ho la sensazione, voglio averla, che il Teatro sia ancora un veicolo straordinario ed unico di pensata testimonianza, confronto di idee, spettacolo che coinvolga e stimoli lo spettatore a riflettere, invogliandolo ad ulteriormente leggere e documentarsi: un modo non solo piacevole, ma anche utile di coltivare il nostro vivere insieme. Una cosa che nessuna Arte sa fare come il Teatro.

## Un sogno a Stoccolma (Pirandello premio Nobel)

par Alberto Bassetti

*Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in questa o quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagate in una o in un'altra forma, la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti.*

Luigi Pirandello, *L'umorismo* (1908)<sup>437</sup>

Scena: *La stanza d'albergo di Luigi Pirandello a Stoccolma, la sera in cui ha ricevuto il premio Nobel, 10 dicembre 1934.*

*In prosenio Sei Personaggi fissano il pubblico nella penombra, lungamente. Indossano maschere che servono a determinarli per sempre nel loro carattere, come previsto da Pirandello nel dramma Sei personaggi in cerca d'autore: Padre, Madre, Figlio, Figliastro, Giovinetto, Bambina. Si prendono quindi per mano e cominciano ad arretrare, raggiungendo sul fondo una serie di minuscoli locali affiancati nei quali prendono posto separandosi, ciascuno continuando a guardare avanti. Tolgono la maschera all'unisono. Chiudono le sei porticine di rete metallica. Restano in quei minuscoli locali che sembrano gabbie: sono dei camerini piccolissimi, giusto lo spazio per potersi truccare e cambiare di costume (se ne vedono diversi appesi agli appendiabiti), alla luce delle lampadine che sovrastano lo specchio posto sul fondo e che ora si accendono.*

436 Avignone, Théâtre du Balcon, 15 dicembre 2017.

437 L. Pirandello, *L'umorismo*, SI, p. 775-948 (938).

*I Sei Personaggi restano aggrappati alla rete della propria porta, guardando fuori, come dei prigionieri. Sulla destra s'intravede Pirandello, allo scrittoio, che è l'unico arredo visibile assieme ad una poltrona rossa sull'altro lato. Egli fuma una delle sue infinite sigarette giornaliere, mentre scrive una lettera che rilegge ad alta voce. Qui e poi, quando parla, usa spesso il pollice come uno scultore, a modellare la sua propria realtà. Appena ne ha occasione poggia il gomito sullo scrittoio, o sul bracciolo della poltrona, reggendosi il capo con una mano sulla fronte, come sentendosi mortalmente stanco.*

PIRANDELLO « Marta mia, anche in una notte così straordinaria sono rimasto a lavorare tutta la notte. Ora comincio a vedere ai vetri delle grandi finestre le prime trasparenze dell'alba, come un mistero che provasse a rivelarsi da lontano lontano. Le case nere dall'altra parte della piazza, paiono profili di monti su quel primo chiarore ; e io ho – non so perché – di quest'alba lo stesso sentimento che ebbi di un'altra, ormai tanto remota, che mi s'affacciò dai vetri d'un finestrino di treno, mentre viaggiavo, e lontane si profilavano alcune nere colline. Un sentimento di misteriosa e profondissima pena. Pena per tutta la vita condannata ogni giorno a ridestarsi dal sonno smemorato della notte. Il beneficio del sonno m'è questa notte negato ; e il viaggio... non è tutto un viaggio, senz'arrivi, senza requie, la mia vita ? Qua seduto davanti alla scrivania in una stanza d'albergo straniera, lontana, io senza più casa sulla terra, senza più un letto mio su cui dormire... ma solo l'idea di riavere una casa, mi è intollerabile come una prigionia, come quella stessa di avere una tomba. Avere solo una valigia in mano, sempre pronta, mi dà almeno l'idea di sfuggire alla mortale vanità dell'esistere. Ho bisogno di fuggire e fuggirmi. L'idea di star fermo mi spaventa »<sup>438</sup>.

438 Si tratta di una citazione, con qualche variante, dalla lettera del 24 maggio 1930, LMA, p. 479-481.

*Ora si solleva dalla sedia, restando con le braccia appoggiate allo scrittoio, per guardare fuori attraverso la finestra che s'immagina in proscenio.*

PIRANDELLO « E adesso l'alba, come dai vetri di quel finestrino di treno che era corso tutta la notte, m'ha sorpreso ugualmente insonne, questa notte, dai vetri di queste finestre. Il lavoro che ho fatto potrà mai compensarmi della pena che quest'alba mi dà, annegando l'amarezza della mia sorte particolare nella generale amarezza di questa inutilissima vita mortale ? ».

*Da dietro, i Personaggi rinchiusi esplodono in una feroce risata e commentano anche salacemente con frasi inintelligibili. Egli li guarda, e davvero ora sembrano mendicanti, o dementi, forse cani, che altro non richiedono che di uscire (e dunque manifestarsi). Lascia lo scrittoio e gli si avvicina ; li osserva per un istante con disprezzo e rabbia.*

PIRANDELLO Ma basta, via, piantatela ! Dovevo portarmi anche qui quel cartello, che recita scritto grosso così : « UDIENZE SOSPESE, NON DISTURBARE !!! » ?

*Come per protesta tutti gli altri cominciano ad urlare all'unisono : « Pagliacciate, pagliacciate ! ».*

*Lui si porta le mani sulle orecchie guardandoli, spalle alla platea, e urla sovrastandoli.*

PIRANDELLO Perché la vita stessa è un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai !

*Silenzio. Pirandello e i Personaggi si guardano. Un uomo dall'aspetto dimesso, con un vecchio impermeabile sgualcito, passa come un'ombra in proscenio, perciò alle sue spalle. Pirandello ne avverte la presenza, si gira ma non lo vede, quindi fa per cercarlo muovendosi per il palcoscenico. Si*

*ferma, si accende un'altra sigaretta. Va allo scrittoio ma nella penombra intravede con stupore che la sedia è ora occupata : è lui, l'uomo con l'impermeabile.*

PIRANDELLO Ah, perfino adesso, anche qui ?

*Nessuna risposta.*

PIRANDELLO Non può essere. Ti avevo intravisto già alla cerimonia, stasera. Ma almeno sei stato discreto, forse intimorito dal Re... tu, con quel tuo lacero impermeabile.

*L'altro sorride, tra il bonario e il sarcastico.*

PIRANDELLO Non prendermi in giro, certo che ho capito, ti conosco fin troppo bene : ma perché anche questa sera ? La giornata più bella della mia vita, o almeno : quella che dovrebbe esserlo. (*scrolla un attimo le spalle*) Il premio Nobel, il sogno di ogni scrittore !

*L'altro adesso ride sarcastico, senza emettere suono, chiaramente sfottendolo.*

PIRANDELLO Lo so, tu dici : allora perché, fin da quando ne hai ricevuto notizia a Roma, hai cominciato a picchiare i tasti della tua macchina da scrivere come un forsennato, componendo ossessivamente una sola parola ? « Pagliacciate, pagliacciate, pagliacciate ! ».

*L'altro prende in mano la grande cornice posta sullo scrittoio, e gliela rivolge contro, mostrando la foto di una giovane bella donna.*

PIRANDELLO Eh già, forse il mio sogno è tutto lì, in questa foto, che mi ostino a portarmi sempre appresso, ovunque, pesante nella sua bella cornice. Lei, com'è possibile ? Eppure, per me, lei è più desiderata e più irraggiungibile della gloria !

*Appare dall'altro lato, sospesa su un'altalena, o comunque nettamente sollevata rispetto al palcoscenico, un'elegante giovane donna, quella della foto, la stessa cui stava scrivendo : lei, la sua ossessione, Marta Abba. Lui la guarda.*

PIRANDELLO Il dolce della Gloria non può compensare l'amaro di quanto ci è costata. E poi, quando arriva, se non sai più a chi darla, che fartene ?

MARTA ABBA (*dondolando leggermente*) « Caro Maestro, eccomi dunque a scriverle un po' malinconica, un po' addolorata, un poco stramba. Ieri è stato un brutto giorno per noi, fortunatamente poteva essere irrimediabile e non è, anzi s'è subito schiarito e ci ha rassicurati. Papà, che come sa si trovava a San Remo, era partito ieri, compleanno, per raggiungerci qui a Milano. Con quella maledetta Balilla le cose dovevano volgere al peggio. Slittata, è andata a cozzare contro un albero.<sup>439</sup>»

PIRANDELLO (*alza la mano per farla tacere*) Non ripetermela, la so a memoria, e quello che mi uccide è il finale : « Quanto al nostro viaggio, caro Maestro, tramontato anche quello<sup>440</sup>». Come tante, troppe altre volte... ma stavolta, almeno stavolta, qui a Stoccolma per il più prestigioso dei Premi, non puoi non starmi vicino. E invece eccomi qua, solo : autorizzato a portare sedici persone ospiti, non ho invitato nessuno ! M'interessava solo avere te, Marta, e meglio se da soli, noi due, per il piacere mio di averti tutta per me, e per non subire anche qui continuamente le chiacchiere e le invidie e le malevole supposizioni perfino, anzi soprattutto, di chi ci è più vicino. Vieni, dai, scendi giù : almeno nella fantasia, stammi accanto.

439 Si tratta di una citazione, con qualche variante dalla lettera di Marta Abba del 4 dicembre 1934, in M. Abba, *Caro maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926 - 1936)*, P. Frassica (éd.), Milan, Mursia, 1994, p. 268-269.

440 *Ibid.*

*La donna fa maliziosamente cenno di no col capo, lasciando oscillare i propri bei capelli fulvi, e scomparire nel buio.*

PIRANDELLO E dunque eccomi a Stoccolma, da solo. (*riflette*) Tutti mi cercano, m'invitano, mi vogliono. E con me, qui a Stoccolma, c'è solo il mio agente...

*Silenzio. Guarda ancora l'altro ; determinato, gli si fa incontro.*

PIRANDELLO Vattene ! Non voglio dartela vinta, no, stavolta proprio no, no, no : non questa notte ! Hai sentito cos'ha detto di me Per August Leonard Hallström ? Lo sai almeno, lui, chi è ? Ma sì, sì che lo sai : lo scrittore svedese, segretario permanente dell'Accademia e presidente del comitato Nobel, ti basta ?

*Da una delle gabbie-camerino esce un uomo elegantissimo, e prende a recitare un peana in favore di Pirandello in lingua svedese : è, appunto, Hallström. Salaci commenti irritati dei Personaggi rinchiusi dietro le reti metalliche.*

PERSONAGGI Ma non si capisce !  
Per forza, è Pirandello, è sempre così.  
Cos'è : una nuova filosofia ?  
Incomprensione incompatibilità iperrazionalismo ?  
Macché, ohibò : è la corda pazza, sissignori, la corda pazza !!!

*Tutti ridono sghignazzanti. Anche l'uomo con l'impermeabile allarga le braccia a far capire che è vero, non si comprende quello che l'uomo elegantissimo sta dicendo. Allora Pirandello estrae un foglio con la traduzione, e lo legge veloce, concitatamente, senza sottolineature. La voce di Hallström resta in sottofondo.*

PIRANDELLO « Pirandello è uno scrittore notevole da molti punti di vista. La cosa più straordinaria, nel suo caso, è che sia riuscito a

conquistare per qualche tempo il grande pubblico e a orientare il suo interesse verso un teatro passabilmente pieno di speculazioni filosofiche, idee pure, tutto ciò che potrebbe suscitare inquietudini, farlo dubitare di sé e dei solidi fondamenti dell'esistenza. Essere riusciti a conquistare e tenere affascinate orecchie renitenti e spesso assai lunghe, ecco una prova indiscutibile di genio. Dal punto di vista morale, Pirandello non è paradossale né distruttivo. Il bene domina le sue idee sul mondo dell'uomo. Il suo pessimismo amaro non ha irrigidito il suo idealismo, la sua penetrante ragione analitica non ha tagliato le radici della vita. La felicità non occupa grande spazio nel mondo della sua immaginazione, ma quello che dà dignità alla vita trova ancora in essa sufficiente aria per respirare.<sup>441</sup>» E poi un lungo elenco delle mie opere, con commento, molto positivo...

*Ancora dalle gabbie urla concitate : « Pagliacciate ! », seppure sottolineate da contrastanti applausi, risate, e grida di giubilo. Pirandello si gira risentito.*

PIRANDELLO Ma insomma, volete tacere ? Sì, io l'ho scritto, sì ! A Roma, appena ricevuta la notizia, ho scritto : « Pagliacciate<sup>442</sup> », e allora ? L'espressione del momento, di quel momento, ma che poi è alla base di tutta la mia esistenza : « Pagliacciate ». Forse non sono io stesso diventato ormai la marionetta della mia passione : il Teatro ? Il radicato perpetuo disagio del teatro, la mia personale stanza della tortura. E quel giorno ero soffocato da giornalisti, fotografi, tutto quel trionfalismo, quella pompa, quel nazionalismo. Io gloria nazionale, secondo il facile assioma per cui l'Italia è migliore se un suo cittadino vince un premio letterario, così come una coppa calcistica, anzi, quando questa estate la nostra Nazionale ha vinto il campionato del

441 La citazione è tratta dal discorso introduttivo per la consegna del premio Nobel (Stoccolma, 10 dicembre 1934).

442 Cfr. G. Giudice, *Pirandello*, Turin, UTET, 1963, p. 531.

mondo, la coppa Rimet : quanto più chiasso allora si è fatto, e più, e più, e ancora ! Tutto è così relativo a questo mondo, che senso ha mettersi a fare la ruota come il pavone ?

*Finalmente l'altro parla, rispondendogli. Ha una voce molto profonda, grave e meditata. Ciononostante avrà momenti d'ironia (evidentemente contento quando le cose si complicano e c'è dunque più possibilità per lui di emergere), anche se presto apparirà chiara la sua essenza : anch'egli parto della fantasia del poeta, suo vero fantasma interiore, compagno sgradito (ma forse no) di tutti i suoi giorni, d'ora in poi lo chiameremo per nome.*

DEPRESSIONE Tra il pavone e il pagliaccio c'è una certa differenza.

PIRANDELLO Quale ? Uno ha il naso rosso e l'altro il becco ? No, non riuscirai a trascinarci così in basso, non questa sera. D'altronde, però, lo sai bene, perché c'eri anche lì, perché non mi abbandoni mai, almeno tu, tu sai cosa mi hanno confermato proprio stasera : quello che tutti dicevano già, che il Nobel dovevo vincerlo anni fa, nel 1926, dopo i *Sei personaggi*, rappresentati da tutte le compagnie più importanti di tutto il mondo, quando sconvolsi il teatro con la mia invenzione... ma no, non si poteva.

DEPRESSIONE Tanto, a te, cosa t'importa ? Se son solo pagliacciate...

PIRANDELLO M'importa della macchina oscura che sempre trama dietro ogni cosa. Perché spesso c'è quel che chiamano taluni destino, o predestinazione, ma io dico che è caos, è solo caos, aggrovigliamento di casualità, accidenti, simpatie nate chissà perché, oppure odi ingiustificati... per una parola di troppo, l'urto di un gomito in un banchetto, un colpo di tosse nel momento culminante di un discorso... per me, poi, che sono figlio del Caos, e non allegoricamente, ma in giusta realtà, nato in una casa chiamata Caos, in mezzo a un bosco chiamato Caos, dove già un triste destino aveva spinto la mia famiglia

a rifugiarsi in quella terra solitaria e così tragicamente arretrata, per sfuggire al terribile colera del 1867...

DEPRESSIONE (*trionfalmente dolente*) Infatti non c'è nulla da fare, e andrà sempre peggio : nessuna speranza.

PIRANDELLO Ma quella volta no, nel 1926 ci fu la malafede, l'intrigo, la politica. Il regime fascista non voleva : « Che smacco, premiare lui, Pirandello, poeta del relativismo, delle mille verità, dell'indeterminatezza : uomo abituato ad indagare sul contrario di ogni cosa ». In un sistema come il nostro, dove vige la parola d'ordine e la volontà suprema di una persona, il pensiero unico, come potevano lasciarmi ricevere un premio così prestigioso ? E poi, che affronto per D'Annunzio, il profeta del coraggio e dell'azione : doveva vincerlo lui, semmai, dicevano i nostri ambasciatori, che hanno brigato affinché non venisse assegnato a me ! E il premio Nobel andò a Grazia Deledda. Ora, infine, han dovuto cedere.

DEPRESSIONE Può darsi che sia andata così, anzi certamente. Non c'è scampo a questo mondo, te l'ho sempre detto ! E questo per me è un bene, mi nutre, anche se non può rendermi felice, ma vivo sì, sempre vincente, specie con te.

PIRANDELLO Io vivo per la gioia di veder nascere la vita dalle mie pagine, togliendola dal mio corpo, dal mio sangue, dal mio cervello. Un lavoro assiduo di distruzione per creare. Eppure no, no, non stasera. Questa sera non vincerai tu.

DEPRESSIONE Stasera invece, ancora di più, ora che hai raggiunto il massimo che uno scrittore possa sognare : sai che non puoi desiderare nulla di maggiore, eppure ti scopri ancora quanto mai solo, annoiato, stanco, infelice, non è così ? È la fine ! Scusa se te lo ricordo, ma è il mio mestiere, non a caso sono la tua Depressione.

PIRANDELLO Proprio per questo, vattene, vai via, subito, ora, adesso !  
Stasera almeno, lasciami solo.

DEPRESSIONE Ma tu sei solo, più solo di così !

PERSONAGGI (*all'unisono*) Non è vero, ci siamo noi, noi, noi !

*Pirandello lo guarda fisso per alcuni secondi, senza dare ascolto ai Personaggi.*

DEPRESSIONE Davvero vuoi che vada via ?

PIRANDELLO No, no, per carità... ho paura che perderei ogni stimolo creativo, ogni forza di volontà : senza la mia sofferenza, il mio dolore, la mia disperazione, senza di te diventerei Nessuno !

DEPRESSIONE Nessuno ma magari felice, o per lo meno sereno.

PIRANDELLO No, se serve per creare, meglio l'infelicità ! L'ho ribadito anche stasera, nel mio discorso al banchetto, dopo la cerimonia. Cinquecento persone, tutte per me.

[...] <sup>443</sup>

PIRANDELLO Ho dimenticato di vivere, al punto di non saper dire niente, proprio niente, della mia vita. Potrei forse dire che non la vivo, ma che la scrivo. A chi volesse sapere qualcosa di me potrei rispondere: aspettate un po' che mi rivolga ai miei Personaggi. Forse loro saranno in grado di fornirmi qualche informazione su me stesso.

.....  
443 Nel brano omesso sono riportati, in traduzione italiana, il discorso ufficiale contenente le motivazioni quanto all'assegnazione del premio Nobel e, quindi, quello pronunciato in ringraziamento da Luigi Pirandello. A discorso terminato « *Tutti i Personaggi applaudono e urlano parole entusiastiche, alcune certamente sarcastiche, tipo quelle del pubblico descritte in « Ciascuno a suo modo ».*

*Esce da una delle gabbie-camerino un piccolo uomo tutto calvo, con baffi arricciati, in ampia vestaglia di seta sfarzosamente orientaleggiante. Si pone in proscenio rivolto verso il pubblico, senza guardare Pirandello*<sup>444</sup>.

D'ANNUNZIO Si può anche essere creativi, ma felici.

DEPRESSIONE Vedi ? Gabriele D'Annunzio è un buon esempio !

PIRANDELLO (*a D'Annunzio ma senza guardarlo : ne parla in terza persona, come dialogando con sé, o la propria Depressione, che è la stessa cosa ; ma tanto, in ogni caso, è solo una proiezione della propria Fantasia*) Felice, lui ? Non ci credo, la sua è forse euforia, ma poi vive isolato da tutti, in quella prigione dorata che è il Vittoriale, sfarzoso e pomposo, un museo vivente.

D'ANNUNZIO Vivere la vita come il proprio monumento, non è da pochi ! E cosa avrei dovuto dire io, quando hanno dato il Nobel a Grazia Deledda ? Lei non ha mai scritto qualcosa come *La pioggia nel pineto*, né uno dei miei drammi...

PIRANDELLO Retorici e pomposi, vecchia roba, di quella che tiene indietro l'Italia !

D'ANNUNZIO È quello che pensate, lo so, lo avete anche detto e scritto tutte le volte che avete potuto.

.....  
444 Il personaggio non insegue mimesi, empatia ed adesione psicologica, essendo chiaramente solo la proiezione di Pirandello stesso del personaggio chiamato a sé. Per questo dovrà indossare un trucco o apparato che lo distacchi dalla immedesimazione diretta e assoluta. Analogo procedimento sarà per le prossime figure (e tanto più per i reali personaggi storici) che appariranno in vari punti del palcoscenico, sempre indossando trucco, parrucche, maschere, e senza quasi mai attivare un contatto diretto con lo scrittore. (N.d.A.)

PIRANDELLO « Il D'Annunzio è tutto letteratura, anche là dove l'esperta e istruita, acutissima sensibilità riesce a farlo veramente vivo: noi sentiamo sempre che è troppo anche là<sup>445</sup>».

D'ANNUNZIO È il mio stile: la parola è tutto, ma quanto genio per renderla poesia. Per voi è solo robbaccia, che però tutto il mondo civile legge. Ma adesso su, non siate reticente : avete scritto ben di peggio su di me...

PIRANDELLO « Tutte le cloache d'Italia sfociano a Gardone. E l'Italia ha tanto stomaco da sopportare ancora tutto questo ».

D'ANNUNZIO E poi ? Ancora, su !

PIRANDELLO « Gabriele D'Annunzio : ripugnante avventuriero ».

D'ANNUNZIO Eppure voi stesso, appena il mese scorso, al Teatro Argentina, avete messo in scena il mio dramma : *La figlia di Iorio*, successo trionfale... evidentemente la vostra cara Marta Abba desiderava interpretare qualcosa di forte, epico, superiore, rispetto alle solite vostre commedie sull'incomprensione e la relatività.

*Un signore baffuto con disordinati capelli bianchi ridacchia divertito da un altro punto del palcoscenico, mentre D'Annunzio sfuma nel buio.*

EINSTEIN Questa cara relatività, quanto ne abbiamo discusso a Boston, eh, Maestro ? In fondo siamo un po' fratelli, le nostre scoperte si assomigliano. Certo, io in fisica, voi nel teatro, discipline così diverse : scienza e letteratura, però accomunate da un sentire filosofico comune.

.....  
445 Questo giudizio su D'Annunzio e i seguenti sono espressi nella corrispondenza privata.

PIRANDELLO (*sempre senza guardarlo*) Mister Einstein ! Le mie ore passate con voi sono state tra i miei pochi momenti felici ! Anche se della vostra teoria non ho capito nulla, ci ha resi parenti agli occhi dell'opinione pubblica : la relatività, il relativismo. Per me tutte le materie scientifiche sono impraticabili, sono incapace di pensiero astratto. E vi assicuro che Freud non l'ho neanche letto, né intendo farlo, anche se a voi sembra impossibile e dite che in me vedete realizzato dal vivo il suo postulato dell'inconscio.

EINSTEIN Sapete cosa fa un ebreo in una stanza con la stufa, se ha freddo ? No ? Si avvicina alla stufa. E se ha ancora freddo ? Si avvicina di più. E se ha freddo lo stesso, eh, lo sapete cosa fa ?

*Pirandello allarga le braccia, senza risposta.*

EINSTEIN L'accende !

*Lo scienziato scoppia in una risata piena e coinvolgente ma lo scrittore non ride.*

EINSTEIN Vedete ? Umoreismo ebraico. E io sono ebreo. Bisogna imparare a ridere, anche su noi stessi.

PIRANDELLO Non riesco. Nel mio saggio *L'umorismo* dico che esso è frutto dello sdoppiamento, la divisione dell'io e...

EINSTEIN Lasciate stare le teorie !

PIRANDELLO Eh, eh. (*finalmente ridacchia*) Questa frase detta da voi...

EINSTEIN Ma sì, ridete ogni tanto ! Voi siete un anarchico che chiede ordine per impedirsi di tirare bombe. La vostra opera presenta una nuova mappa psicologica dell'uomo, è così moderna : trasferitevi qui, tutti i giornali parlano di voi, avete quattro produzioni solo a New York

in questo momento, nel resto degli Stati Uniti sono pronti a farvi ponti d'oro, perfino Ford, stanco di produrre solo macchine, vuole investire su di voi ; e Hollywood non chiede che trasformare in film le vostre commedie, con star come Greta Garbo e...

*Pirandello sembra illuminarsi e fa un passo verso lo scienziato, pur senza guardarlo, come ad inseguire la propria stessa voce.*

PIRANDELLO E sì, e col cinema si guadagna, potrei risolvere tante cose, e anche Marta potrebbe avere finalmente tutto il riconoscimento che merita : internazionale !

DEPRESSIONE (*si alza dallo scrittoio e si frappone*) Ahi ahì, troppa felicità... (*con un sorriso sconsolatamente bonario e sornione*) E la tua creatività ?

PIRANDELLO (*immediatamente colpito*) È vero. (*quasi scusandosi con Einstein, che lentamente scompare*) Nel mio nome c'è il fuoco, Pirandello, «pira» nella nostra lingua significa «fuoco»... ho bisogno di lottare, bruciare dentro, soffrire forse... poi, troppe cose, in Italia, che non vanno bene e dunque mi stimolano, per paradosso mi giovano : non solo la situazione sociale e culturale, ma la famiglia, mia moglie nella casa di cura, i figli che non sanno rendersi autonomi, e Marta...

DEPRESSIONE (*fregandosi le mani, soddisfatto*) E già, don Luigi, cosa ne dite ? Non è una buona ragione per essere depresso ? (*lascia cadere le braccia*) Sì, come sono depresso !

PIRANDELLO Oppure, aveva ragione Einstein ? Tutte le angustie e tutte le miserie di codesto mondaccio del palcoscenico italiano ! Fuori ! Fuori ! Lontano ! Lontano ! Bisogna andar fuori a respirare, a lavorare, a riacquistare il senso della propria personalità. Il nostro è un paese piccolo, provinciale e corrotto, e con questo regime che tenta di modernizzarlo rifacendosi all'antica Roma di duemila anni fa ! Come può essere credibile ?

*Dal fondo del palcoscenico appare un piccolo uomo massiccio, in fez e divisa grigia.*

DUCE Adesso ce l'ha anche con me ?

PIRANDELLO Sì, soprattutto ! Proprio lei, Duce, aveva l'occasione di fare qualcosa, e si è adagiato sulle promesse : sognava di trasformare l'Italia in una fucina di nuove idee e sperimentazioni, ma in realtà lei e il suo governo l'avete ridotta più piccola e provinciale di prima ; perché una civiltà senza dibattito, senza alternative, non può crescere !

DUCE Eppure lei ha ben aderito al Regime, e svariate volte mi ha chiesto udienza.

PIRANDELLO Già, per sentirmi ripetere le stesse promesse sulla creazione di un teatro nazionale, un'istituzione al passo con le grandi realtà europee...

*Luce intensa solo su di lui, e sfumata sul duce.*

*Riappare, sempre sull'altalena, Marta Abba.*

PIRANDELLO « Cara Marta, ho avuto di lui un'impressione, che addirittura mi ha gelato il sangue nelle vene. Dopo le feste trionfali del decennale m'aspettavo che mi sarei trovato al cospetto d'un gigante, perché tale è l'immagine che si ha di lui all'estero ; mi son visto davanti un malato, dalla faccia gialla, ingrigoito, scavato, quasi spento ; e non solo così nel corpo depresso, ma anche e più nell'animo. M'accolse al solito affabilmente, all'ora segnata per l'udienza, e mi domandò subito : « Che ha da dirmi, caro Pirandello ? ». Gli risposi che venivo per dovere di cittadino, a riferirgli del senso che la Francia espressamente aveva voluto dare agli onori che m'erano stati resi con tanta solennità e del messaggio che tutta l'intellettualità francese m'aveva incaricato di



portare all'Italia. Mi lasciò parlare senza mai interrompermi, sino alla fine. Non mi rispose nulla. In questo momento la sua bestia nera è la Francia. Evidentemente, che la Francia mi abbia trattato bene, anziché fargli piacere, gli ha fatto un grosso dispiacere. In politica, oggi, tutto quello che la Francia fa all'Italia non può essere che male. Dunque, silenzio. Gli parlai poi del mio progetto dei teatri, allora egli si mise a parlarmi come non mi sarei mai aspettato. Ciò che mi disse è veramente di una gravità eccezionale. La situazione politica del momento in tutto il mondo è tragica ; non è mai stata più tragica ; tutto è possibile che avvenga da un momento all'altro, è anche imminente la possibilità di una guerra. Parole testuali. Sono ancora angosciato dalla spaventosa impressione ricevuta. Non aggiungo altro, Marta mia.<sup>446</sup>»

*La donna scompare.*

DUCE Ho istituito l'Accademia d'Italia, e non si è tirato indietro quando le è stato chiesto di farne parte.

PIRANDELLO Già nel '32 ho intimato all'editore di togliere dal frontespizio di ogni mio libro il titolo di Accademico d'Italia. Accademie, premi, parate, celebrazioni... tutt'apparenza ; ma le cose vere, fare teatro, sul palcoscenico, darne la possibilità a chi davvero lo merita e non alle solite conventicole di produttori che sfruttano titoli stranieri già collaudati. Un teatro che parli di noi, del mondo nostro, la nostra realtà !

DUCE Per fare cosa ? Distruggere quella politica che noi con fede incrollabile portiamo avanti ? Insinuando dubbi, incertezze, affermando che tutto si equivale, che nulla è definitivo, degno di obbedienza ?

.....  
446 Si tratta di una citazione dalla lettera del 6 dicembre 1932, LMA, p. 1065-1067.

PIRANDELLO Per questo, siete tutti andati via, abbandonando il Teatro Reale dell'Opera, perché vi siete sentito insultato ? La sacralità della razza... la mia *Favola del figlio cambiato* : il figlio d'un re che si rivela essere una creatura mostruosa, una specie di scemo del paese che dalle streghe, ancora in fasce, era stato sostituito con un bel bambino biondo, figlio di una poverissima popolana. Che insulto, eh ? Ma era una favola, una favola, ah, che male c'è ? Eh eh, forse un po' di malizia, quella sì, quella ce la metto sempre, colpa del mio pizzetto che qualcuno definisce mefistofelico... io la chiamo *Umorismo*, l'avete letto il mio saggio chiamato così, no ? No ! E infatti ne avete vietato le repliche, proprio come era successo tre mesi prima in Germania, dove quel mio lavoro fu dichiarato : « Sovvertitore e contrario alle direttive dello stato popolare tedesco » ! Comunque poi avete specificato di non avercela con l'autore, ma solo con quella particolare opera. Grazie tante, la censura però resta !

DUCE Infatti, con tutti i problemi che ho, devo pure preoccuparmi quando vado a teatro !

*I Personaggi dietro le reti ridono della battuta, mentre altri di essi entrano con maschere da strega e strappano un bambolotto ad una donna, apparsa sull'altro lato, sostituendolo con un altro ; ella è chiaramente una donna del popolo, ed appare frastornata e terrorizzata*<sup>447</sup>.

POPOLANA Il mio bambino, il mio bambino !

UNA STREGA È un re, ora ! Adesso diventerà re !!!

ALTRA STREGA E a te il vero figlio re, scemo e deforme, che resterà straccione !

.....  
447 Il riferimento è qui alla *Favola del figlio cambiato*.

*Le streghe esplodono in una risata derisoria verso la popolana.*

STREGHE Ah, ah, ah !!!

PIRANDELLO Sono loro, loro, le donne, così chiamiamo le streghe giù da noi : ecco, ecco cosa fanno quando ci si mettono !

*Le streghe si fermano, li osservano e ridono, imitate dai Personaggi dietro le reti ; poi escono.*

*Ma Pirandello resta serio, piuttosto acceso e combattivo nei confronti del suo precedente interlocutore.*

PIRANDELLO E lei, Eccellenza, lei sì che deve preoccuparsi del teatro ! Ho avuto copia, da un funzionario d'ambasciata, di un rapporto informativo della polizia politica (estrae un nuovo foglietto e legge) : « L'attribuzione del premio Nobel a Pirandello, suscita una giusta considerazione da parte dei competenti, tutti si dicono se proprio il Pirandello sia un esatto esponente della società corporativa, egli così analitico e anatomizzatore, contrario a ogni sintesi, e che nella essenza della sua arte è quanto di meno corporativo si possa pensare. Si giudica che coloro che gli hanno assegnato il premio Nobel abbiano voluto fare una dimostrazione arguta e pacata ma ferma di anticorporativismo. » (*straccia il foglio e lo getta in terra*) Per questo dieci anni prima è stato meglio far vincere il Nobel a Grazia Deledda, è così ? E non recrimino per il fatto in sé, ma per il clima soffocante, la cappa in cui si vive da noi. Me lo ha confermato ieri un giornalista svedese, Thorstad : fu il nostro governo ad intervenire perché non mi fosse dato anni fa, ed anche « per non suscitare gelosie pericolose in Italia »<sup>448</sup>. Paura di D'Annunzio ?

448 Cfr. la lettera a Marta Abba del 4 marzo 1930, LMA, p. 316-319 (318).

DUCE Illazioni. E una donna italiana che sale alla ribalta letteraria internazionale è un onore per il paese tutto !

PIRANDELLO E non suscita rivalità.

[...] <sup>449</sup>

*Scarmigliata e con lo sguardo inquietante appare una donna, forse bella un tempo, oggi offuscata e deformata dai tratti della follia. Parla concitatamente, con spiccata cadenza agrigentina.*

DONNA Con chi stai parlando ?

PIRANDELLO Oh, no, pure tu no, non questa sera.

DONNA C'è una donna, ho sentito la voce.

PIRANDELLO Non è una donna... insomma è una scrittrice, colloquio di lavoro !

DONNA Lavoro ? Perché è un lavoro il tuo ? Allo scrittoio, a scrivere volgarità.

PIRANDELLO Che non ti sei mai degnata di leggere, o almeno ascoltare, quando le recitavo agli amici che accorrevano per sentirle !

DONNA Certo, dovevo stare in mezzo a tutti quei uomini, io ! E poi lo so che ti avrei dato fastidio, come sempre. Tu hai da fare con le tue porcherie.

449 Abbiamo ommesso la parte riguardante l'apparizione della scrittrice Grazia Deledda, la scrittrice sarda che ebbe il premio Nobel nel 1926.

PIRANDELLO Ma che dici ?

DONNA Certo, che dico ? Tanto sono pazza, no ? E tu neghi che stavi parlando con una donna, qui, di notte, in una stanza d'albergo lontana miglia e miglia da casa ?

PIRANDELLO Sì... te l'ho detto, sì e no.

DONNA Ah, comodo, come sempre, la tua indefinitezza : parlavi, ma non parlavi, c'era ma non c'era, e se c'era non era lei, ma l'immagine di quella che forse credeva di essere... porco !

PIRANDELLO Cosa vuoi da me ?! E anche se fosse, non hai visto che c'erano anche altri uomini ?

DONNA Ah, un'orgia, normale per te ! Che vergogna, torno da mio padre... (*scrolla il capo*) ma no, lui è morto, no, e tu mi hai fatta rinchiudere ! Prigioniera, come quelle figure in gabbia là in fondo !

PIRANDELLO Ah, le vedi ? Davvero riesci a vederle ?

DONNA Certo, le vedo, le vedevo anche prima, ce le hai stampate qui, nella testa, e le spargi ovunque, tutt'intorno, le ho sempre viste ; per questo sono, come dici tu: impazzita ! Si può vivere accanto ad un uomo che abita su un altro pianeta, che quando sta a tavola dialoga più con i propri fantasmi che con la famiglia che ha davanti, che giorno e notte vede solo i propri personaggi inventati, malati, da mettere su quella carta da consumare per quei libri che non capisco a cosa possano servire ?!?

PIRANDELLO Mi avevano avvisato : « Antonietta è figlia di due pazzi gelosi e diverrà pazzissima più dei genitori ». Tuo padre ha lasciato morire tua madre, pur di non farla vedere da un dottore, perché maschio. Rinchiudendo te in un collegio di suore fino a...

*La donna estrae un pugnale da sotto la veste. Lui resta immobile.*

PIRANDELLO Che credi di fare ? Ora non puoi. Dovevi veramente farlo quella notte, quando mi svegliai di soprassalto, come preavvertendo un'ombra incombente sul mio capo, e ti vidi inginocchiata sul letto con un coltello levato su di me. Ma non l'hai fatto. Non hai voluto farlo. Hai pensato che lasciarmi vivere fosse la vera punizione ? Allora è vero, sono io che ti ho fatta impazzire ? « La pazzia di mia moglie sono io, il che dimostra senz'altro che è una vera pazzia », questo l'ho scritto io, chiaro e tondo, lo so ! (*improvvisamente quasi tenero*) Eppure, lo sai ? Mi riempivi casa : eri il mio incubo, ma me la riempivi ; solo, mi ritrovai come una mosca senza capo.

*Pausa. Si osservano. Lei lascia cadere il pugnale, e piange.*

DONNA Falso, bugiardo, traditore : allora perché mi hai fatta internare ?

PIRANDELLO Non potevo più evitarlo ! Guarda i referti medici : (*estrae un ennesimo foglio da una tasca e legge velocissimo*) « Il delirio della paziente è esteso in maniera impressionante con riferimento a tutto e a tutti ; allucinazioni auditive ; evidente accentuazione del grave deficit mentale ; delirio sistematizzato di persecuzione ; manifestazioni tipiche di personalità dissociata, accompagnate da delirio di grandezza ; Portulano Antonietta in Pirandello affetta da delirio paranoide si è resa pericolosa per sé e per gli altri ». Ti basta ? E ne avrei ben da aggiungere di mio : anche sul mio rapporto con Lietta, con nostra figlia, hai osato dubitare ! Spiandomi e pedinandomi fino al Magistero dove insegnavo ; urlandomi e aggredendomi senza mai un minimo, minuscolo, plausibile appiglio ! Quante volte ho dovuto dormire in un albergo, perché non la finivi di urlarmi contro aggredendomi in casa ! O dovevo riaccompagnarti da tuo padre, a Girgenti, perché volevi allontanarti da me, schiava

sempre dell'amore paterno. E io, dopo anni, ancora mi porto come una pietra anche la tua sofferenza sulle spalle rinunciando alla vita, a un'altra casa, un altro amore !

DONNA Sì ? E allora, quella ?

PIRANDELLO (*si gira verso il punto che la donna gli sta indicando : di nuovo la giovane sull'altalena*) Marta ? È una figlia per me, anzi ancora di più : figlia e Musa, come avrei voluto che fossi tu, e te lo scrivevo, quand'ancora eravamo fidanzati, ma tu non capivi, disprezzavi anzi quelle lettere. Marta è ormai l'unità di tutto ciò che al mondo posso desiderare...

DONNA Ah, dunque...

PIRANDELLO Un amore puro, platonico, spirituale, intenso, che non ha nulla di carnale.

DONNA Certo. Perché è lei a non voler giacere con un uomo di cinquant'anni più vecchio ! È così ?

PIRANDELLO Trentatré, gli anni sono trentatré !

*Lei scoppia a ridergli in faccia, e i Personaggi fanno lo stesso.*

*Lentamente, tutti scompaiono. Solo Depressione resta allo scrittoio dove prima è tornato a sedere.*

[...] <sup>450</sup>

450 Nel passo omissso: le apparizioni di P. Bakar Demba (capo di una tribù di indigeni) e di indigeni brasiliani, con riferimento a un musical che Pirandello avrebbe voluto scrivere per Broadway. Quindi appare un'esploratrice. Alla fine di questo ampio passo omissso, la dichiarazione-testamento a Marta Abba che affida a lei la gloria a venire della sua opera a teatro.

*Da ciascuna delle gabbie-camerino a livello una mano si protende, e tutte sembrano indicare un punto sulla sinistra rimasto sempre in penombra : la poltrona. Lui stenta a comprendere, irritato anzi da quegli insistenti movimenti. Poi vi si reca, e vede una massa bianca agitata : è qualcosa o qualcuno sotto un lenzuolo, come un insetto che volesse liberarsi dal proprio bozzolo. Inquieto ma deciso, Pirandello tira via il telo. Nel semibuio s'intravede una capigliatura grigia di donna. Lui sobbalza ed arretra di un passo, sbalordito.*

PIRANDELLO Ma come, mamma? Tu qui ?<sup>451</sup> (*riprendendosi*) So cosa vuoi dirmi : d'esser forte, in questo momento di prova suprema ! Forse sì, ma tu, mamma ? Proprio in un momento come questo lasciarmi, partirti da quel tuo cantuccio laggiù, dove io venivo col pensiero a trovarti ogni giorno, quando più cupa e fredda mi doleva la vita, per rischiararmi e riscaldarmi al lume e al calore dell'amor tuo, che mi rifaceva ogni volta bambino... (*La osserva, quasi la studia sotto la scarsissima luce. Con amore poi le si affianca sfiorandola, descrivendone l'aspetto e le stesse sue azioni*) Sollevi con pena le palpebre e atteggi il viso ad un sorriso di pena, tenendoti sul grembo le povere piccole mani che tanto hanno lavorato, quasi per nascondere il male, dov'esso più te le ha torturate ed offese. E non quelle mani soltanto ti tieni così, ma dentro così anche l'anima, per nascondere dove più le vicende della vita te l'hanno offesa, ove più qualche parola degli altri te la toccano dal vivo, e per non dire, attraverso quel sorriso di pena, se non ciò che conviene, non solo per te quanto per gli altri. E dici : « Non dovevo ? Ma io non l'ho voluto, figlio, benché tanto stanca, lo sai, e con tanto bisogno di riposare dal troppo male di questa mia vita troppo lunga, ah lunga oltre ogni previsione dei miei tanti dolori... È venuta, non la volevo. Per te non la volevo e per tutti gli altri, ma più per te che, lo so, giustamente domandavi che il mio cuore t'accompagnasse. E t'ha accompagnato, figlio, il mio cuore,

451 Tutto il passo con la madre riecheggia, quando non cita, la novella *Colloqui coi personaggi*.

e forse per questo, anche... No, no, che c'entri tu ? Non ha potuto lui, il mio cuore ormai vecchio, correre dietro alla tua ansia, e s'è fermato... Ma meglio per me così, credi. Per te lo dico, perché tu trovi un conforto al dolore per la mia morte. Non potevo riposare ; vedi il mio corpo com'era ridotto ? L'anima, sì... quella ! Ma anche il cuore, sai ? Benché così stanco di battere... anch'esso, dentro, era quello di prima, con dentro ancora tutta, tutta la sua vita, ma pure l'infanzia, sai ? Tutta la mia vita, anche coi giuochi che facevo, piccola, coi miei piccoli fratelli ». Poi, mamma, tentenni il capo e gli occhi tuoi brillano vivi del fremito interno dei ricordi. E anch'io piango, ma per altro : perché tu, mamma, tu non puoi più dare a me una realtà. È caduto a me, alla mia realtà, un sostegno, un conforto. Quando tu stavi seduta laggiù in quel tuo cantuccio io dicevo : « Se ella da lontano mi pensa, io sono vivo per lei ». E questo mi sosteneva, mi confortava. Ora che tu sei morta, io non dico che non sei più viva per me ; tu sei viva, viva com'eri, con la stessa realtà che per tanti anni t'ho data da lontano, pensandoti, senza vedere il tuo corpo, e viva sempre sarai finché io sarò vivo; ma vedi ? È questo, è questo : che io, ora, non sono più vivo, e non sarò più vivo per te mai più ! Perché tu non puoi più pensarmi com'io ti penso, tu non puoi più sentirmi com'io ti sento ! E bene per questo, mamma, ben per questo quelli che ci credono vivi credono anche di piangere i loro morti e piangono invece una loro morte, una loro realtà che non è più nel sentimento di quelli che se ne sono andati. Tu l'avrai sempre, sempre, nel sentimento mio ; io, mamma, invece, non l'avrò più in te. Tu sei qui, proprio viva qui, ti vedo, la tua fronte, i tuoi occhi, la tua bocca, le tue mani, il corrugarsi della tua fronte, il battere dei tuoi occhi, il sorriso della tua bocca, il gesto delle tue povere mani offese... ma che sono io più per te, ora ? Nulla. Tu sei e sarai per sempre la mamma mia, ma io ? Io, figlio, fui e non sono più, non sarò più... (*Egli sospira, e si guarda attorno scostandosi da lei*) L'ombra si è fatta tenebra nella stanza. Non mi vedo e non mi sento più. Ma sento come da lontano lontano un fruscio lungo, continuo di fronde, che per poco m'illude e mi fa pensare al sordo fragorio del

mare, di quel mare presso il quale ti vedo ancora, mamma. (*Ora va in proskenio, alla presunta finestra : guarda fuori, annusa il vento, i profumi*) Sento dentro, ma come da lontano, la tua voce che mi sospira... anche di questo mi accusano : che nel mio universo c'è il dominio assoluto del materno.

*Da dietro giunge finalmente la voce della Madre, fievole e con leggero accento siciliano.*

MAMMA Quanto sarei stata più contenta se fossi stato meno intelligente e avessi potuto vivere la vita dei viventi... ma almeno, ora, guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più ! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e più belle.

PIRANDELLO Sì, te lo prometto, seguirò il tuo consiglio...

*Lui si gira e raggiunge la poltrona ma la trova vuota.*

PIRANDELLO (*con voce persa, allarmata, chiama*) Mamma !

DEPRESSIONE Quale mamma ? Sei solo ! A parte me... e loro. (*Gli indica i Personaggi che sono dentro i loro angusti spazi*).

PIRANDELLO Sì, loro sono come te, ci sono sempre : naturale, essi sono creazioni della mia mente e dunque sempre qui, miei, solo miei, miei più che mai, totalmente da me dipendenti. Gli altri no, le persone in carne ed ossa, sono transitorie, imprevedibili, mai fisse nella loro realtà, che dunque non c'è ma cangia continuamente : dunque vanno, e vengono, liberi di decidere, o almeno così s'illudono, dove stare e con chi, e così mi appaiono, e scompaiono...

*Gira il capo verso l'alto, dove solitamente appare Marta, sull'altalena, che ora s'illumina: oscillando, vuota.*

PIRANDELLO E allora sì, questo è il mio destino, voglio stare veramente solo, devo ripetertelo quante volte? Vai via tu, via tutti: solo, per dormire, dormire... e invece, domani altre interviste: ma a chi parlo, a cosa, per chi?

*Pirandello con gravità va allo scrittoio e scrive su un foglio.*

PIRANDELLO Sospese da oggi le udienze a tutti i personaggi, uomini e donne, d'ogni ceto, d'ogni età, d'ogni professione, che hanno fatto domanda e presentato titoli per essere ammessi in qualche romanzo o novella<sup>452</sup>. N.B. Domande e titoli a disposizione di quei personaggi che, non vergognandosi d'espone in un momento come questo la miseria dei loro casi particolari, vorranno rivolgersi ad altri scrittori, se pure ne troveranno.

*Esibisce il foglio davanti a sé, mostrandolo a tutti (ma tutti chi?).*

*Va a sedere in poltrona, non accorgendosi che dietro di lui alcune ombre stanno disponendo un grande presepe.*

*Lui si accende una sigaretta ed aspira avide boccate di fumo.*

*Le figure scompaiono ed appare dietro di lui un uomo, con un sorriso furbo, prende a disporre dei soldatini in sostituzione di tanti elementi del presepe. Compie ogni azione con circospezione ma anche tanta soddisfazione, rimirando compiaciuto la composizione paradossale, grottesca, inquietante che sta creando.*

*Pirandello avverte quei rumori e si gira senza alzarsi.*

PIRANDELLO Tu? Cosa fai?!

.....  
452 Cfr. l'incipit della novella *Colloqui coi personaggi*.

*L'altro allarga le braccia e sorride dimesso, ed anche un po' ironico, come a far intendere che bene dovrebbe saperlo lui, Pirandello, che lo ha scritto.*

PIRANDELLO Ma non hai letto il cartello? Ah, sì, ma certo... divertiti divertiti! Però la Grande Guerra è finita! Ma sì, continua, continua pure col tuo gioco che tanto ti diverte. Tu, un ebreo<sup>453</sup> che ha rinunciato alla propria religione, sottoposto a un suocero cattolico... di ferro! Te ne fa passare, eh? E tu sopporti, sopporti, docile e paziente, per anni. Finché una sera, proprio la sera di Natale, quando tutti rientrano dalla Messa di mezzanotte, con un seguito di ospiti, forza, tutti ad ammirare il presepe preparato per giorni dal vecchio Pietro Ambrini. E tu, Daniele Catellani, nascosto lì dietro, dietro quel capolavoro d'ipocrisia che però tu hai trasformato, sostituendo pastorelli, contadini, angioletti, con soldatini armati di fucile! Tutti in chiesa a pregare pace e amore mentre la gente si scanna al fronte per continuare ad arricchire chi è già ricco e far soffrire il popolo, affamandolo. E quando tuo suocero rientra per mostrare orgogliosamente il proprio capolavoro di presepe...

*L'uomo esplode in un'amarissima poderosa sofferta risata.*

PIRANDELLO Sì, così, proprio così: tu, come un pazzo, giù a ridere, a sganasciarti per quelle ipocrite facce attonite, basite, nel vedere rappresentata la realtà di quel Natale! Gli europei, uniti nella stessa religione, cultura, tradizione, ciascun popolo in quello stesso giorno pregando lo stesso Bambino Gesù, lo omaggiano scannandosi!

*Ancora risate dell'uomo, alle quali si uniscono gli altri Personaggi che escono dalle gabbie raccogliendo i soldatini e la stalla, insomma ripulendo il palcoscenico dal presepe e poi scomparendo.*

.....  
453 Cfr. la novella *Un « goy »* della raccolta *La rallegrata*.

PIRANDELLO Fai bene, sì, fai bene a ridere : che follia, il mondo ! A volte vorrei essere come quell'altro mio personaggio, quello cui bastava un soffio per far morire una persona : metteva le dita così, indice e pollici uniti, sulla bocca, così (*mima il gesto*), e soffiando in faccia a una persona la faceva morire<sup>454</sup>. Buffo, eh, incredibile ? Chissà, magari un domani l'inventano davvero, qualche strana macchina che fa morire così, per un soffio. E ci sarebbe morte più stupida ? Perché la vita oggi è così, si è svelata; ma, più che nella sua tragicità, nella sua absurdità, sì... pagliacciata, lo so, inutile che mi facciate il coro, voi ! È come se in un teatro di burattini, mentre Oreste sta compiendo la sua terribile vendetta, ammazzando Egisto o la stessa propria madre, ebbene, il fondale di carta si rompe, ci si fa anche solo un piccolo buco nel cielo dipinto, un forellino da nulla, ma tanto basta<sup>455</sup>. Entra la luce da dietro, l'incantesimo è rotto, per sempre, l'illusione tolta, svanita. L'illusione di una tragedia inesorabile, un dovere assoluto, una necessità divina, ancestrale, arcana. Oreste dubiterebbe, da quel momento in avanti : per sempre. Diventerebbe Amleto. Il teatrino dei burattini apparirebbe per quello che è, appunto, null'altro che quello, un teatrino dei burattini ; e lo stesso avverrebbe di noi, del nostro mondo, se soltanto scorgessimo quel buco. E allora, l'unica arma che abbiamo : l'umorismo, che disvela la realtà, ce la fa comprendere, forse, almeno un po'.

*Un piccolo uomo occhialuto*<sup>456</sup> appare dietro di lui, che sobbalza al sentirlo.

454 Cfr. la novella *Soffio* della raccolta *Berecche e la guerra*.

455 Il riferimento è a un famoso passo del romanzo *Il fu Mattia Pascal*, quando il protagonista, divenuto a Roma Adriano Meis, si reca al teatro di marionette ad assistere alla tragedia di Oreste (tratta dall'*Elettra* di Sofocle), invitato da Anselmo Paleari, il quale gli espone appunto questa bizzarria : « Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino che avverrebbe ? [...] gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo [...]. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. » (L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, TR, I, p. 467-468).

456 Cfr. la novella *Colloqui coi personaggi*.

OCCHIALUTO Scusi... permette ?

PIRANDELLO Non permetto un corno ! Ma si levi dai piedi ! Ha letto l'avviso ?

OCCHIALUTO Sissignore, appunto per questo, se mi volesse spiegare...

PIRANDELLO Non ho nulla da spiegarle ! Non ho più tempo da perdere con lei !

*Si sente cantare un uccellino ; in realtà è un altro Personaggio che ne imita la voce.*

OCCHIALUTO Sente ? Sente che bel trillo ? È sicuramente un merlo, questo.

PIRANDELLO Ma quale merlo ? È uno sciocco che ci prende in giro ! E poi mi lasci in pace, fosse anche l'araba fenice !

OCCHIALUTO Però, signore, se volesse almeno dirmi che cosa è accaduto...

PERSONAGGI Anche a noi !

Sì, lo spieghi anche a noi !

Cos'è successo ?

Perché proprio lui ?

Ora tocca a me, a me !!!

PIRANDELLO Ohé ! (*grida alzandosi in piedi*) Signori miei, che modo è codesto ? E lei, poi, io ho sprecato già troppo tempo con lei ! Che vuole da me ? Lei non m'appartiene. Mi lasci attendere in pace ai miei personaggi, adesso, e se ne vada.

OCCHIALUTO È sicuro... che... devo proprio ?

PIRANDELLO Certo, sicurissimo !

*L'altro si ritira assieme agli altri nelle gabbie-camerino, al che Pirandello torna a sedersi sulla poltrona.*

PIRANDELLO Son persuasissimo che proprio lui, il Personaggio di quel caro dottore<sup>457</sup>, meritava di capitare in un momento migliore ; ma proprio ora... Nessuno può sapere meglio di me che essi sono tutti esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni<sup>458</sup> ; forse meno reali, ma più veri ! Si nasce alla vita in tanti modi, e la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più ! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione ; la creatura non muore più ! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza ? E chi era Don Abbondio ? Eppure vivono eterni perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità.

*Appare da un lato un vecchio con una grossa, lunga barba scura : grosso, imponente, burbero. È suo padre Stefano, uomo d'altri tempi, parla con cadenza chiaramente sicula.*

PADRE Quanto pensi a tutti, vivi e morti, reali o inventati... sì sì, non ricominciare con la tua spiegazione di realtà e creazione... che poi per me son concetti astrusi, perché sono un uomo vero, fatto di carne, e quando hai passato la vita ad occuparti di miniere di zolfo e tener

testa a strozzini e mafiosi, girando con la pistola in tasca... serve poco la teoria, allora ! Invece, tu, quanti pensieri, quanto pensi agli altri, stasera in particolare, e specialmente a tua madre ! E a me, a tuo padre, al tuo vecchio, ci pensi mai ?

PIRANDELLO Anche tu ? Che nottata ! Certo che ti penso, altrimenti non saresti qui.

PADRE Troppo spesso ci giunge anche chi non vogliamo.

PIRANDELLO E infatti adesso non ho tempo, papà, scusa ma... mi sono sempre preso cura di tutti, troppo. Tu, non ti ho chiamato a vivere con me, in casa mia, quando morì la mamma ? Eppure sei proprio tu che mi hai staccato da una certa comprensione del mondo, dalla fiducia verso gli altri. Papà, mamma soffriva tanto per quella relazione con tua cugina. Soffriva in silenzio, ma io non lo potevo sopportare. Quel giorno, quanti anni son passati, ti ho seguito fino al convento, sapevo che vi vedevate lì. Che figura hai fatto, papà ? Che fiducia può avere più nel mondo un ragazzo dopo quello che vidi io entrando ? Trambusto, imbarazzo, ma tutto a posto, apparentemente, perché la realtà era ancora una volta ben diversa : la finzione perfetta... perfetta ? Lei ricamava, rossa in viso ma composta, però... però da dietro la tenda spuntavano due grosse punte di scarpe, nere, lucide : le tue ! Ti eri nascosto come un bambino colto a rubare la marmellata ! Potevo scostare la tenda, ero indeciso se farlo : ma quale imbarazzo, pena, schifo ! Sì, schifo, come schifoso fu lo sputo che schizzai in faccia a lei, ptuh (*mima l'atto*), e vi lasciai lì, liberi di consumare il vostro disgustoso peccato. Il mondo non fu più lo stesso per me, eppure mi sono preso cura di te finché non hai chiuso gli occhi, per sempre : ti ho vestito io, per l'ultimo viaggio.

*Appaiono i suoi tre figli: Stefano, Lietta, Fausto, nell'età attuale reale dell'anno 1934. Le loro maschere recano il segno della tristezza e del dolore.*

457 Si tratta del dottor Fileno della novella *Tragedia di un personaggio*.

458 Citazione, fino alla fine della battuta, di un celebre passo dei *Sei personaggi*.



PIRANDELLO E già, la famiglia. Voi, figli cui ho cercato e cerco di dare tutto me stesso. Perché di voi, dite : non mi prendo cura di voi ? Che all'età vostra ancora non sapete essere liberi, indipendenti, capaci di vivere sulle vostre gambe ! Tu, Stefano, primigenio che porti il nome di mio padre, che seguì con cura certosina il mio lavoro, facendoti redattore e consigliere, cui leggo per primo le mie opere, che suggerisci trame e talvolta t'illudi di potermele dettare, come mi scrivi nelle tue lettere che mi mandi frequenti quando son via ; sempre in stretto contatto. Anche i miei interessi ci tengono uniti : do uno stipendio a tutti e tre, anzi no, cos'è ? Un vitalizio ? A te, Fausto, che dipingi a modo tuo, e fai bene, senz'ascoltare i miei suggerimenti : « Troppo classici, convenzionali », li consideri. Giusto, può darsi abbia ragione tu : ho già per sempre sconvolto e modificato il concetto stesso dell'arte teatrale col mio teatro nel teatro, e l'abolizione della quarta parete, i Sei Personaggi fuggiti da un cassetto... non pretendo di poter sconvolgere anche la pittura : quello, se riuscirai, è compito tuo. Ma tu, Lietta, che m'eri così cara... e tuo marito cui avevo dato da sovrintendere alle mie finanze, al mio interesse che poi era il vostro... andare da un avvocato, anche solo per informarvi della possibilità d'interdirmi, adombrare la mia incapacità a gestirmi, per paura che un'altra donna avesse troppo : Marta Abba, che pure sta illuminando la mia vecchiaia, sebbene mi sia anche lei fonte d'infiniti dolori...

STEFANO Vedi sempre e solo il brutto, papà.

PIRANDELLO Già, tu dici « papà », e credi d'aver detto tutto !

STEFANO Papà mio adorato, se togli ogni fede nella vita, non diventa un delitto averla data ai figli ? Da quando sono piccolo resto ore nel tuo studio : dapprima, a guardarti lavorare ; poi, cresciuto, a rileggere, correggere, trascrivere ogni tua parola. Non è amore filiale, questo ?

PIRANDELLO Come può essere amore quello che t'imprigiona, ti racchiude, t'ingabbia così ? Non avrei diritto io stesso ad essere libero,

ormai ? Se debbo ancora preoccuparmi per te, il maggiore dei miei figli, provvedere alla casa, quella casa che ho voluto così grande, assurda, per riunirci ed essere e restare sempre insieme, e che mi succhia sangue, energie, e tanti, troppi denari : la mia villa, la mia villa !!! La villa del gran signore ! La villa dell'illustre letterato di fama mondiale che se domani casca ammalato non sa più come mangiare ! E tu stesso vuoi farti scrittore, e mi addolora sapere che lo fai nella mia scia, anche se hai cambiato nome, quello pseudonimo : Stefano Landi ; eppure lo sai che non è un confronto possibile, perché anche questo so, che ti schiaccio, ti ho schiacciato col mio nome, il mio estro, la mia personalità. Dunque colpevole, io, sempre io, colpevole !

*Ora si accosta al figlio più giovane.*

PIRANDELLO Fausto, tu, tu che sei il più piccolo ed anche il più ribelle : cos'è che vuoi da me ? Ho sempre cercato di proteggerti, perfino l'esonero dalle armi sono riuscito ad ottenere per te, quando quell'altra follia, più grande di quella di vostra madre, la follia chiamata Grande Guerra ti voleva al fronte. Malato di tubercolosi, sì, effettivamente lo eri, e almeno ti sei risparmiato quell'orrore, costato a tuo fratello anni di prigionia in campo austriaco. Io scrissi : « No, questa non è una grande guerra, ma solo un macello grande : una grande guerra non è, perché nessuna grande idealità la muove e la sostiene. Questa è guerra di mercato : guerra d'un popolo bestione, troppo presto cresciuto e troppo facente e saccente, che ha voluto aggredire per imporre a tutti la sua merce e, bene armata e azzampata, la sua saccenteria »<sup>459</sup>. (*sorride triste tra sé*). Vedi ? Anche quando ti parlo, poi ti recito un pezzo di una mia novella. Lo so, forse non sono un buon padre, ma ti giuro che ho cercato di esserlo : la mia vita è questa, lo è sempre stata e lo dovrà essere. Tranne chi si fa madre, ciascuno vive in un mondo proprio, ma per un artista ogni rapporto con

459 Cfr. la novella *Berecche e la guerra*.

gli altri non può che esserne condizionato. Infatti, anche allora non ti ho compreso, e tu sei fuggito, e ti sei arruolato, volontario. E anche di quello mi accusava vostra madre quando ancora una volta si scagliava contro di me, parandomi davanti, le dita artigliate sulla mia faccia, come volesse sbranarmi, urlandomi feroce : « Voglio mio figlio ! Voglio mio figlio ! Assassino ! Voglio mio figlio ! Voglio mio figlio ! ».

FAUSTO Lascia stare, papà : è acqua passata !

PIRANDELLO Passata ? L'acqua ? Forse l'acqua sì ; ma il sangue, il sangue resta amaro. E più amaro ancora me l'hai reso tu, Lietta...

*Si accosta alla figlia Lietta, che dapprima sostiene il suo sguardo, abbassandolo poi, dolorosamente.*

PIRANDELLO Tu, piccola mia, un tempo così amata che, nella sua triste follia, tua madre perfino in te riuscì ad intravedere il male. Sospetto di rapporti incestuosi, che follia, la peggiore di tutte ! Il nostro era un amore così bello, pieno, intenso : la mia piccola... quando sei andata in Cile, sposa novella, conservi quelle mie lettere ? *(ancora una volta estrae un foglio da una tasca, e legge)* « Ora m'avviene di risentirla, rincasando, la tua vocina : “Buonanotte, Papetto”. E ogni volta gli occhi mi si riempiono di lagrime e mi sento serrare la gola. La casa mi par vuota, come la vita mia. Bisogna che tu ritorni, che tu ritorni presto, Lillinetta mia piccola bella ; se no, papà tuo morrà d'angoscia. Non sto un solo minuto senza pensare a te. Non so proprio rassegnarmi<sup>460</sup>. » *(sospira, riprende fiato e scuote un po' il capo)* Certo, eravamo stati sempre così vicini, anche quella sera ero con te... quanti anni avevi, quella sera al teatro Valle di Roma ? Era il '21,

460 Citazione, con lievi modifiche e brevi tagli, di un passo della lettera di Pirandello alla figlia Lietta del 12 febbraio 1922, in L. Pirandello, *Lettere a Lietta*, trascritte da Maria Luisa Aguirre d'Amico con una postfazione di Vincenzo Consolo, Milano, Mondadori, 1999, p. 23-24.

avevo cinquantaquattro anni, dunque tu ventiquattro : *Sei personaggi in cerca d'autore...* fiasco colossale, repliche sospese. La prima volta che mi presentai in pubblico alla fine dello spettacolo, a prendere tra i pochi applausi quel mare di fischi e d'insulti. Di notte, all'uscita posteriore, ci aspettavano, offesi e indispettiti, diversi spettatori : gentiluomini, donne eleganti, qualche energumeno che voleva menar le mani. Un taxi ci raccolse per misericordia, salvandoci dal lancio di monetine e chissà cos'altro, oltre a un mare di insulti. Ce l'ho ancora nelle orecchie, tlin tlin tlin, il rumore del rame sul selciato. Poi, a Milano : il trionfo ! La mia vita cambia così, all'improvviso... da modesto professore con la passione della scrittura : abitudinario, metodico e casalingo, a scrittore di fama internazionale, quasi costretto a viva forza a seguire le vicissitudini teatrali dei miei testi, ad inseguirli per tutta l'Europa, e anche oltreoceano. Dopo vent'anni di solitudine appartata, alle prese con una moglie malata e figli da crescere praticamente da solo e in ristrettezza economica, eccomi libero da vincoli e legami, giramondo per necessità, ricco come mai avrei sognato di poter essere grazie alla mia scrittura. Risultato : divengo ancora più disperato ! Tanto più libero da necessità pratiche, tanto più intravvedevo, avvertendola sulla mia pelle, l'irrimediabile meschinità di tutte le cose, specie di quelle che più appaiono desiderabili e sono dunque più a lungo seguite e vagheggiate.

*Pausa. Torna a guardarli ad uno ad uno.*

PIRANDELLO Vedi, vedete ? Ancora una volta parlo con voi, di voi, ma più che aprire il mio cuore penso alla mia arte : è questo il mio peccato, ma davvero è una colpa ? Se lo è, tanto più se lo è : sono innocente, incolpevole, perché questo io sono, in ogni atto e in ogni fibra e in ogni libbra della mia carne ! Però...

*Torna a puntare gli occhi su Lietta. Le prende il mento costringendola a sollevare il viso e guardarla.*

PIRANDELLO Però tu, proprio tu, come hai potuto ?

LIETTA Non ti avrei mai tradito. Eravamo dall'avvocato solo per informarci dei problemi finanziari che tu stesso avevi delegato a mio marito. Non avremmo mai, mai chiesta la tua interdizione dai tuoi stessi beni, che sempre hai condiviso con noi, anche quand'ero via, lontana, e tu anche allora ci sostenevi, credi l'abbia dimenticato, papà ?

PIRANDELLO L'avvocato vostro, lui sì, poteva ben crederci, che fossi pazzo ; perché magari pazzo era lui, ma nascondeva la sua follia dietro l'apparenza professionale, dottorale, d'impeccabile rispettabilità, stimato e riconosciuto... la sua follia la teneva forse per quel suo breve momento : una piccola azione, un gesto, un'innocente stranezza. Come quel galantuomo di mia conoscenza...

*La luce cambia concentrandosi su di lui : ancora una sua astrazione che si somma ad un'altra.*

*Nella penombra retrostante compare un uomo impettito ed elegante, l'avvocato, ed un cane<sup>461</sup>.*

PIRANDELLO Preciso, serio, rispettato...<sup>462</sup> ma se lo avessero visto nel suo studio pieno di libri, registri, codici, quando ogni sera... gli occhi spaventati del cane che sempre gli è lì accanto, e con terrore attende quel momento, quando il suo padrone tutto impettito, la cravatta sul duro colletto, sempre impeccabilmente a posto, si alza dallo scrittoio e va a controllare attraverso la porta che nessuno lo stia aspettando, e allora piano piano, senza il minimo rumore, chiude a chiave la porta, e gli si accosta ; senza moine, complimenti, o carezze : gli afferra le

461 Ovviamente un Personaggio con maschera animale (N.d.A.).

462 Cfr. la novella *La carriola*.

zampe di dietro, al povero cane attonito ed atterrito, e gli fa percorrere avanti e indietro tutta la stanza, portandolo così, ecco... (*sul retro i due personaggi mimano brevemente l'azione*) come una carriola, sì, proprio una carriola ! La povera bestia non comprende quell'attimo di follia che si ripete ogni giorno, regolare, identico, e rinserra il collo il più possibile tra le zampe anteriori, pieno di vergogna per l'uomo che pure rispetta ed è tutta la sua vita di cane, peraltro ormai vecchio, alla mercé angosciosa e al contempo giocosa di quell'uomo che subito poi torna serio, impassibile, rispettabile. Comprende, quell'animale, la terribilità dell'atto che si compie. Non sarebbe nulla, se per scherzo glielo facesse uno dei suoi ragazzi. Ma sa che l'avvocato non può scherzare, e per istinto comprende l'alienazione e la follia che sottende a quel gesto ; non le è possibile ammettere che lui scherzi, per un momento solo ; e seguita maledettamente a guardarlo, atterrita.

*Torna una luce più diffusa.*

PIRANDELLO E sì, Lietta, quanto peniamo, soffriamo, lottiamo, prendendo così follemente sul serio quello che in realtà non lo è : tutto così inutile, caduco, mutevole. Un attimo e ogni cosa è cambiata : è un lampo ! Chissà. Noi stessi mutiamo, continuamente; eppure persiste in noi la memoria : quella scritta, dei grandi classici, filosofi, scienziato, esploratori. Però anch'io rammento i miei, di giochi : sciocchi, insensati, inutili come i giochi è giusto che siano... (*come astraendosi*) Io mi ricordo sempre del castello, e del treno, e del cavalluccio bianco : è divenuto il sogno della mia vita.

*I tre figli hanno come un sussulto nei loro visi, e lo fissano tutti assieme, chiedendosi il significato di quelle parole. Anch'egli li osserva, uno a fianco degli altri : i tre figli, e suo padre che era rimasto in disparte ma ora si affianca. Dall'altro lato del quartetto li raggiunge anche la moglie, e poi la sua mamma.*

PIRANDELLO Ecco, ora sì : il quadretto familiare è completo.

*Il gruppo scompare lentamente nel buio. Ancora una sigaretta.*

*Dentro le gabbie-camerini tornano a vedersi nella penombra i Personaggi (appena rientrati) che si cambiano.*

*Depressione si alza dallo scrittoio dov'era sempre rimasto e lo raggiunge, mettendogli la mano sulla spalla.*

PIRANDELLO Ora sì, che non potevi mancare, eh ? E quando mai ? Se c'è la mia famiglia, poi : sempre incollato, eh, mi raccomando ! (*Prende a ridere di un riso infelice. Scrolla il capo, in un gesto di delusione*) Io volevo rifarmela una famiglia : mia, solo mia, perché da me creata, qui dentro (*si tocca la tempia*), nei miei libri, nelle poesie, nei miei saggi, e poi il teatro, la mia vita ! Che non potesse deludermi, tradirmi, o comunque sempre chiedere, pretendere, approfittare... e tutto ho messo in gioco per lei ! (*alza lo sguardo verso l'altalena con l'aria di chi agogni un'oasi nel deserto, ma la seggiola è vuota; allora si guarda attorno*) Dove sei ? Non mi vuoi ? Neanche nella mia immaginazione ?

*Depressione gli indica una presenza dietro di loro : Marta Abba, scesa dalla sua postazione, finalmente allo stesso livello dello scrittore.*

MARTA ABBA Maestro...

PIRANDELLO (*sorride amaro*) Io non ho più nessuno nella vita che mi chiami e mi pensi senza il mio cognome, o senza la qualifica di professore, padre, o appunto Maestro...

MARTA ABBA Lei ha sessantasette anni, Maestro.

PIRANDELLO E sono così stanco ! Avrei ancora tanto, tanto da fare, ma non mi pare che metta più conto di aggiungere altro a tutto il già fatto ; che gli uomini non lo meritino, incornati come sono a diventare

sempre più stupidi e bestiali e rissosi<sup>463</sup>. Il tempo è nemico. Gli animi avversi. Tutto è negato alla contemplazione, in mezzo a tanto tumulto e a tanta feroce brama di carneficina.

MARTA ABBA E in tutto questo, lei non ha mai imparato a stare solo.

PIRANDELLO Ahimè, se l'ho imparato. La vita non si spiega, si vive. Anche se ho sempre sostenuto che o la scrivi o la vivi, la vita. E io, non è forse una vita che sono solo ?

MARTA ABBA Io però non sono un personaggio, io esisto, reale e mortale, li vede questi capelli fulvi, e questi occhi.

PIRANDELLO Li vedo, li vedo sempre, troppo, fino a sembrarmi irreali.

MARTA ABBA Sono viva, ho un passaporto con nome e cognome.

PIRANDELLO Allora perché ti vedo sempre qui ? Che forse davvero ci sei, tu, qui con me, nella realtà ? No, no, tu sei a Milano, con tuo padre, con la tua famiglia. Ma per me tu sei la mia famiglia, sei la creatura che più mi è cara al mondo, quella cui voglio lasciare anche il mio futuro, i miei lavori, i diritti delle mie commedie che ormai scrivo solo per te. E dunque ci sei, sempre, ma qui, solo qui, nella mia mente troppo accesa, viva, folle !

*Ora c'è un cambio di atmosfera, riscontrabile soprattutto in Marta che è più recitante, accalorata, 'viva' proprio perché da questo momento diventa personaggio di una finzione scenica, la realissima, verissima 'finzione' di*

463 Citazione allusiva alla lettera di Pirandello a Marta Abba del 21 novembre 1936, LMA, p. 1383-1388 (1387).

Quando si è qualcuno. *Difatti indossa sul viso una piccola maschera e gli va vicino, facendone indossare una leggera, (forse solo intorno agli occhi, o anche semplicemente un altro segno simbolico, che renda anch'egli immutabile Personaggio di un dramma) anche a lui. Per la prima volta gli dà del tu.*

MARTA ABBA Sì, questa è la tua condanna.

*Egli parla, come sperso, ormai finito, con questa piccola maschera che lo fissa e su di lui appare paradossale. Sembra gesticolare davvero quasi come un fantoccio (termine che lui stesso userà nel suo seguente monologo).*

PIRANDELLO Eh, lo so... ma perché tu mi vedi... tu mi vuoi ancora vivo, come te... che sei pronta a tutto... e ora dici che io sono la mia condanna, mi rinfacci il male che non t'ho fatto. Ma io non devo fartelo, perché non sono più vivo come te, io, viva giovinezza mia fuori di me, del mio spirito e del tuo corpo; non nel mio, non nel mio ch'è già vecchio. Tu non lo comprendi questo ritegno in me del pudore d'esser vecchio, per te giovine. E questa cosa atroce che ai vecchi avviene, tu non la sai : uno specchio, scoprirsi d'improvviso, e la desolazione di vedersi che uccide ogni volta lo stupore di non ricordarsene più. E la vergogna dentro, la vergogna allora, come d'una oscenità, di sentirsi, con quell'aspetto di vecchio, il cuore ancora giovine e caldo. Eh, tu sei viva e giovine, creatura mia ; ecco, ancora così viva, che già sei mutata : puoi mutare tu, momento per momento, e io no, io non più. Non hai pensato che non è più possibile per me, che anch'io fossi ancora vivo così...ti sei presa, cara, di me l'ultimo momento vivo; ma pensaci, pensaci : come te ne saresti consolata ? Solo col dirti che quest'ultimo momento non era quello di un vecchio qualunque, ma d'uno che era qualcuno, qualcuno cui tutti i momenti, tutti, uno dopo l'altro, tanti, tanti, quelli di tutta una vita, erano serviti per diventare appunto qualcuno, qualcuno che non può più vivere, cara, non può, se non per soffrirne. *(solenne)* Qualcuno, vivo, nessuno lo vede. *(pausa)* Tu mi hai potuto vedere perché per te non

ero qualcuno ; ma uno che volevi vivo, come staccato da me, nel tuo momento ; ed io tutto qual ero, io qualcuno, che sono diventato ? Eh, un fantoccio, per te, tant'è vero che tu, vivo come qualcuno, non mi vedi mai, e non mi puoi vedere, e mi domandi perfino stizzita : « Perché ne soffri ? ». Ora lo sai perché ne soffro, e non t'importa più di saperlo. Mi hai visto finalmente qualcuno, e per te non sono più vivo. Veramente, quando si è qualcuno, bisogna che al momento giusto si decreti la propria morte, e si resti chiusi, così, a guardia di se stessi<sup>464</sup>.

MARTA ABBA Hai paura ?

PIRANDELLO Di che ?

MARTA ABBA Di finire !

PIRANDELLO Non è paura. Necessità. Necessità mia. Senza pietà. E anche tedio di tutto. Peso.

*Tutti i personaggi escono dalle gabbie-camerini. Gli si fanno attorno come per un saluto, una richiesta, un'intervista: ansiosi, retorici, famelici.*

[...] <sup>465</sup>

*Ora la luce scende molto, molto lentamente, mentre Pirandello con passo stentato raggiunge una delle gabbie, o camerini, che adesso sono rimaste vuote, e va a scegliere un costume da monarca: Enrico IV, indossando anche una corona, senza togliere la mascherina che già indossa.*

464 Per questi passi, cfr. *Quando si è qualcuno*, fine dell'atto II.

465 Nel passo omissso : un breve scambio Personaggi/Depressione sull'onore e sulla fama, cui il personaggio di Pirandello risponde recitando i versi di una sua poesia sulla puerizia lontana.

*A vederlo così vestito, i Personaggi sono inaspettatamente agitati, parlottano e mugugnano finché urlano allorché un lampo di luce inonda drammaticamente il palcoscenico. Uno di loro si lascia cadere, subito sostenuto dagli altri, come ferito. Tutti guardano orripilati, con timore, commiserazione, forse odio, verso Pirandello.*

PERSONAGGI      T'ha ferito ?  
                       L'ha ferito ! L'ha ferito !  
                       Lo dicevo io !  
                       Oh Dio !  
                       Frida, qua !  
                       È pazzo, è pazzo !  
                       Tenetelo !

*Uno di loro si accosta a Pirandello.*

PERSONAGGIO No ! Non sei pazzo ! Non è pazzo ! Non è pazzo !

*Pirandello/Enrico IV indietreggia di qualche passo e rientra in una delle gabbie-camerino, chiudendovisi dentro. Guarda gli altri con gli occhi sbarrati, esterrefatto dalla vita della sua stessa finzione.*

PIRANDELLO Ora sì... per forza... qua insieme, qua insieme... e per sempre !<sup>466</sup>

*Un lampo di luce lo inquadra dietro la rete cogliendolo mentre guarda disperatamente davanti a sé come volesse uscire essendo impossibilitato a farlo.*

**BUIO**

466 Cfr. le battute conclusive del dramma *Enrico IV*.

## Un rêve à Stockholm

par Alberto Bassetti

*Il existe des âmes agitées, comme en état de perpétuelle fusion, qui négligent de se reprendre, de se solidifier en telle ou telle forme de personnalité. Mais même pour les âmes les plus tranquilles qui se sont installées à l'aise au sein d'une forme quelconque, l'état de fusion reste toujours menaçant : le flux de la vie coule en nous tous.*

Luigi Pirandello, *L'Humorisme* (1908)<sup>467</sup>.

Scène : *La chambre d'hôtel de Luigi Pirandello à Stockholm, le soir de la remise de son prix Nobel, le 10 décembre 1934.*

*À l'avant-scène, Six Personnages fixent le public dans la pénombre, longuement. Ils portent des masques qui doivent fixer leur caractère pour toujours, comme Pirandello l'avait prévu dans le drame Six personnages en quête d'auteur : le Père, la Mère, le Fils, la Belle-fille, l'Adolescent, la Fillette. Les Six Personnages, se prenant par la main, commencent à reculer, le regard fixe et inquiétant. En reculant, ils rejoignent le mur du fond, formé d'une suite de pièces minuscules accolées les unes aux autres. Ils prennent place chacun dans l'une de ces petites pièces, tout en regardant vers l'avant. Ils enlèvent leurs masques à l'unisson. Ils ferment les six petites portes en grillage métallique. Ils restent dans ces pièces minuscules qui ressemblent à des cages : ce sont des loges, très petites, avec juste assez de place pour pouvoir se maquiller et changer de costume (on en voit plusieurs accrochés*

467 L. Pirandello, « Essence, caractère et matière de l'humorisme », in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, P. Pirandello, traduction française de G. Piroué, Paris, Denoël/Gonthier, 1968, p. 150.

*aux cintres), à la lumière des ampoules qui surplombent le miroir placé au fond. Elles s'allument maintenant. Les Six Personnages restent agrippés au grillage de leurs portes, regardant dehors comme des prisonniers. À droite, on entrevoit Pirandello, à son bureau, seul mobilier visible, à part un fauteuil rouge, de l'autre côté. Il fume une de ses innombrables cigarettes quotidiennes, en écrivant une lettre qu'il relit à voix haute. Désormais quand il parlera, il utilisera souvent son pouce comme un sculpteur, modelant sa propre réalité. Dès qu'il en aura l'occasion, il posera son coude sur le bureau, ou sur l'accoudoir du fauteuil, se tenant la tête avec la main, comme s'il se sentait continuellement et mortellement fatigué.*

PIRANDELLO « Ma chère Marta, même par une soirée aussi extraordinaire, j'ai travaillé toute la nuit. Maintenant, à travers les vitres des grandes fenêtres, je commence à deviner la première transparence de l'aube, semblable à un mystère qui tenterait par intervalles de se révéler. Les maisons noires de l'autre côté de la place dessinent des profils montagneux sur le fond de cette prime lueur. Je ne sais pourquoi j'ai reçu de cette aube le même sentiment que j'eus d'une autre aube, désormais si lointaine, qui me parvint hors des vitres d'un wagon lors d'un voyage, quand, loin à l'horizon, noires encore, s'alignaient quelques collines. Chagrin mystérieux et profond. Chagrin de ce que la vie soit tout au long condamnée à se réveiller chaque matin du sommeil oublieux de la nuit. Le bienfait du sommeil m'était, cette nuit-là, refusé ; et quant au voyage, n'était-il pas continu, sans arrivées ni haltes, ma vie ? Assis devant ce bureau, dans une demeure isolée et perdue, moi qui n'ai plus une demeure sur la terre, plus un lit où dormir qui m'appartienne<sup>468</sup>... Mais l'idée d'avoir de nouveau une maison m'est intolérable comme le serait celle d'avoir une prison, une tombe. N'avoir qu'une valise à la main,

.....  
468 Cette première réplique reprend, avec quelques variantes minimales, le texte de la lettre que Pirandello a adressée à Marta Abba le 24 mai 1930. Traduction française, cf. M. Abba, « Dix ans de théâtre avec Luigi Pirandello », in *Théâtre*, L. Pirandello, Paris, Denoël, 1967, vol. I, p. 25.

toujours prête, me donne au moins l'impression d'échapper à la vanité mortelle d'exister. J'ai besoin de m'enfuir, de me fuir. L'idée de m'arrêter m'effraie. »

*Il se lève de sa chaise, les bras toujours posés sur le bureau, pour regarder au-dehors, à travers la fenêtre (que l'on imagine être sur l'avant de la scène).*

PIRANDELLO « L'aube, venue cette nuit des fenêtres comme autrefois des vitres de ce train qui avait traversé la nuit, m'a surpris également insomniaux. Le travail que j'ai fait ne pourra-t-il jamais compenser le chagrin de cette aube, qui noie l'amertume de mon destin personnel dans l'amertume générale de cette vaine vie mortelle<sup>469</sup> ? »

*Du fond de la scène, les Personnages enfermés éclatent d'un rire violent et font des commentaires sans doute salaces qui sont inaudibles. Il les regarde, ils ont véritablement l'air de mendiants, ou de fous, peut-être de chiens, ils ne demandent qu'à sortir et donc à se manifester. Il quitte son bureau et s'approche d'eux ; il les observe un instant avec mépris et colère.*

PIRANDELLO Ça suffit ! Arrêtez ça ! Partez ! Aurais-je dû emporter jusqu'ici ce panneau qui affiche en gros caractères : « AUDIENCES SUSPENDUES, NE PAS DÉRANGER ! » ?

*En guise de protestation, tous commencent à hurler à l'unisson : « Pitreries ! Pitreries ! ». Lui se porte les mains aux oreilles en les regardant, dos à la salle, et hurle encore plus fort.*

PIRANDELLO C'est la vie elle-même qui est un spectacle du Guignol, sans cohérence, sans jamais d'explications !

.....  
469 *Ibid.*

*Silence. Pirandello et les Personnages se regardent. Un homme à l'aspect négligé, portant un vieil imperméable usé, passe comme une ombre sur l'avant-scène, et donc dans son dos. Pirandello perçoit sa présence, se retourne mais ne le voit pas, et se met à le chercher en parcourant la scène. Il s'arrête, allume une autre cigarette. Il va à son bureau mais dans la pénombre il entrevoit avec stupeur que la chaise est déjà occupée : c'est lui, l'homme à l'imperméable.*

PIRANDELLO Ah, même là, maintenant ?

*Pas de réponse.*

PIRANDELLO Faut-il que tu sois toujours là ? Ce n'est pas possible. Je t'avais déjà aperçu à la cérémonie, ce soir. Mais tu as été discret, au moins, peut-être étais-tu impressionné par le Roi... toi, dans ton imperméable en lambeaux.

*L'autre sourit, mi-débonnaire, mi-sarcastique.*

PIRANDELLO Non, ne te moque pas de moi, j'ai compris, bien sûr, je te connais trop bien ! Mais pourquoi ici précisément, le soir du plus beau jour de ma vie ; ou, du moins, celui qui devrait l'être ? (*Il hausse les épaules.*) Le prix Nobel, le rêve de tout écrivain !

*L'autre rit maintenant en silence, sarcastique, se moquant clairement de lui.*

PIRANDELLO Je sais ce que tu es en train de te dire : pourquoi, dès l'instant où tu as appris la nouvelle à Rome, as-tu commencé à taper sur les touches de ta machine à écrire comme un forcené, en composant toujours le même mot : pitreries, pitreries, pitreries ?

*L'autre attrape le grand cadre posé sur le bureau, le tourne vers lui et lui montre la photo d'une belle jeune femme.*

PIRANDELLO Eh oui, peut-être que mon seul et unique rêve est là, dans cette photo que je m'obstine à emporter partout avec moi, malgré le poids de son beau cadre. Elle, comment est-ce possible ? Et pourtant elle m'est plus désirable et plus inaccessible que la gloire !

*Une jeune femme élégante, celle de la photo, apparaît de l'autre côté, sur une balançoire (en tout cas nettement plus haut que la scène). C'est la femme de la photo, la femme à qui il était en train d'écrire : elle, son obsession, Marta Abba. Il la regarde.*

PIRANDELLO La douceur de la gloire ne peut compenser l'amertume de ce qu'elle nous a coûté. Lorsqu'elle arrive enfin, si on ne sait plus à qui l'offrir, à quoi sert-elle ?

MARTA ABBA (*se balançant légèrement*) « Cher maître, me voilà donc en train de vous écrire, un peu mélancolique, un peu affligée, un peu bizarre. Hier, c'était un mauvais jour pour nous, il aurait pu être fatal, mais heureusement il ne l'a pas été. La situation s'est rapidement améliorée et nous avons été rassurés. Papa qui, comme vous le savez, se trouvait à San Remo, était parti hier, jour de son anniversaire, pour nous retrouver à Milan. Avec cette maudite Fiat Balilla, tout devait mal tourner. Elle a dérapé puis elle est allée heurter un arbre... »

PIRANDELLO (*Il lève sa main pour la faire taire.*) Ne me le répète pas, je connais ta lettre par cœur ; ce qui me tue, c'est la fin : « Quant à notre voyage, cher maître, effacé lui aussi ». Comme trop d'autres fois, beaucoup trop... mais cette fois-ci, au moins cette fois-ci, ici à Stockholm pour le plus prestigieux des prix, tu ne pouvais pas ne pas être à mes côtés. Et pourtant me voilà, tout seul : autorisé à emmener avec moi seize personnes, je n'en ai pas invité une seule ! Je ne voulais que toi, Marta, et si possible que nous soyons tous les deux seuls, pour le plaisir de t'avoir toute à moi, et pour ne pas subir ici encore les sempiternels ragots et jalousies, voire les soupçons malveillants,



surtout de ceux qui nous sont les plus proches. Allez, viens, descends : au moins dans mon imagination, reste à mes côtés.

*La femme fait malicieusement non de la tête, faisant flotter ses beaux cheveux roux. Elle disparaît dans le noir.*

PIRANDELLO Me voici donc à Stockholm, tout seul. (*Il réfléchit.*) Tout le monde me recherche, m'invite, veut me voir. Et avec moi, ici à Stockholm, il n'y a que mon agent...

*Silence. Il regarde l'autre encore une fois ; il va vers lui d'un pas déterminé.*

PIRANDELLO Va-t'en !!! Je ne veux pas te laisser gagner, non, surtout pas cette fois, non, non, non : pas cette nuit ! Tu as entendu ce que Per August Leonard Hallström a dit sur moi ? Tu sais au moins qui c'est ? Mais oui, bien sûr que tu le sais : l'écrivain suédois, secrétaire permanent de l'Académie et président du comité du Nobel, cela te suffit ?

*De l'une des cages-loges sort un homme très élégant, qui commence à déclamer un péan en suédois en l'honneur de Pirandello : il s'agit justement de Hallström. Commentaires salaces et irrités des Personnages enfermés derrière les grillages métalliques.*

PERSONNAGES Mais on ne comprend pas !  
Forcément, c'est Pirandello, il est toujours comme ça.  
C'est quoi ? Une nouvelle philosophie ?  
Incompréhension, incompatibilité, hyperrationalisme ?

Mais non, pardi : c'est le ressort de la folie, Mesdames et Messieurs, le ressort de la folie !!!

*Tous rient et ricanent. Même l'homme à l'imperméable écarte ses bras et fait comprendre que c'est vrai, on ne saisit pas ce que l'homme très élégant est*

*en train de dire. Alors Pirandello sort une feuille avec la traduction et la lit rapidement, avec excitation, mais sans rien mettre en évidence. On entend toujours la voix de Hallström en sourdine.*

PIRANDELLO « Pirandello est un écrivain remarquable à de nombreux égards. La chose la plus extraordinaire, dans son cas, est qu'il a réussi pendant quelque temps à conquérir le grand public et à orienter son intérêt vers un théâtre pourtant plein de spéculations philosophiques, d'idées, de tout ce qui pourrait susciter de l'inquiétude, le faire douter de lui-même et des fondements solides de l'existence. Avoir réussi à conquérir et à fasciner constamment un auditoire réfractaire doté souvent d'oreilles d'âne est une preuve irréfutable de son génie. D'un point de vue moral, Pirandello n'est ni paradoxal ni destructeur. Le bien régit ses idées sur le monde des hommes. Son pessimisme amer n'a pas durci son idéalisme, sa raison analytique pénétrante n'a pas coupé les racines de la vie. Le bonheur n'occupe pas une grande place dans le monde de son imagination, mais ce qui donne de la dignité à la vie trouve encore en elle assez d'air pour respirer. » Et puis une longue liste de mes œuvres, avec de très bonnes appréciations...

*Des cris excités viennent toujours des cages : « Pitreries ! » Mais ils sont soulignés et contredits par des applaudissements, des rires et des cris de jubilation. Pirandello se retourne, irrité.*

PIRANDELLO Mais allez-vous vous taire enfin, oui ou non ? Oui, c'est moi qui l'ai écrit, c'est moi ! Dès que j'ai reçu la nouvelle, à Rome, j'ai écrit « pitreries », et alors ? Le mot du moment, de ce moment-là, mais qui, finalement, est à la base de toute mon existence : « Pitreries. » Ne serais-je pas devenu moi-même désormais la marionnette de ma passion, le théâtre ? Le désagrément du théâtre enraciné pour toujours, ma chambre personnelle des tortures. Et ce jour-là, j'étais étouffé par les journalistes, les photographes, tout ce triomphalisme, cette pompe, ce nationalisme. Moi, la gloire nationale, selon l'axiome

facile suivant lequel l'Italie est meilleure si l'un de ses citoyens gagne un prix littéraire, tout comme une coupe de football, ou mieux, quand cet été notre équipe nationale a gagné le championnat du monde, la coupe Rimet : quel tapage on a fait alors, et encore plus, et toujours plus ! Tout est tellement relatif dans ce monde, quel sens y a-t-il à se mettre à faire la roue comme un paon ?

*Enfin, l'autre parle, et lui répond. Il a une voix très profonde, grave et posée. Malgré cela, il aura des moments d'ironie (il se montrera content quand les choses se compliqueront et lui donneront donc plus de possibilités d'émerger), même si son essence paraîtra bientôt évidente : fruit lui aussi de l'imagination du poète, son vrai fantôme intérieur, compagnon indésirable (ou peut-être pas) de tous ses jours, dorénavant on l'appellera par son nom.*

DÉPRESSION Il y a une certaine différence entre un paon et un pitre.

PIRANDELLO Laquelle ? L'un a un bec et l'autre le nez rouge ? Non, tu n'arriveras pas à me traîner si bas, pas ce soir. Mais, d'ailleurs, tu le sais bien, puisque tu étais là aussi, puisque tu ne m'abandonnes jamais, toi, tu sais ce qu'ils m'ont confirmé hier soir : ce que tout le monde avait déjà dit, que j'aurais dû gagner le Nobel il y a des années, en 1926, après les *Six personnages*, joués par les compagnies les plus importantes du monde, quand par mes créations j'ai bouleversé le théâtre... mais non, on n'a pas pu le faire.

DÉPRESSION De toute façon, quel intérêt ? S'il ne s'agit que de pitreries...

PIRANDELLO Ce qui m'importe c'est la machine obscure qui conspire toujours derrière tout. Puisqu'il y a souvent ce que certains appellent le destin, ou la prédestination, mais, moi, je dis que c'est le chaos, ce n'est que le chaos, un enchevêtrement de hasards, d'accidents, de sympathies nées on ne sait pourquoi, ou de haines injustifiées... Pour un mot de plus, un coup de coude pendant un banquet, un accès de

toux au point culminant d'un discours... Pour moi, en plus, qui suis fils du Chaos, non pas allégoriquement mais pour de vrai, né dans une maison appelée Chaos, au milieu d'un bois appelé Chaos, où un triste destin avait poussé ma famille à se réfugier, dans cette terre solitaire et si tragiquement arriérée, afin d'échapper au terrible choléra de 1867...

DÉPRESSION (*trionphalement désolé*) En effet, on ne peut rien faire, et tout ira de mal en pis : aucun espoir.

PIRANDELLO Mais pas cette fois-là, en 1926, il y a eu de la mauvaise foi, une cabale, la politique. Le régime fasciste n'était pas d'accord : « Quel échec de le couronner lui, Pirandello, le poète du relativisme, des mille vérités, de l'indétermination ; un homme habitué à s'interroger sur tout et le contraire de tout. » Dans un système comme le nôtre, où règnent le mot d'ordre et la volonté suprême d'une personne, la pensée unique, comment aurait-on pu me laisser recevoir un prix aussi prestigieux ? Et puis, quel affront pour D'Annunzio, le prophète du courage et de l'action ! Si quelqu'un devait avoir le prix Nobel, c'était lui, le disaient bien nos ambassadeurs qui ont comploté pour que je ne le reçoive pas. Et ce fut alors Grazia Deledda qui eut le prix Nobel. Mais maintenant ils ont cédé, à la fin.

DÉPRESSION Cela a dû se passer comme ça, c'est même certain. On ne peut échapper à ce monde, je te l'ai toujours dit ! Et pour moi c'est un bien, cela me nourrit. Si cela ne me rend pas heureux, il me fait vivre et gagner, surtout avec toi.

PIRANDELLO Moi, je vis pour la joie de donner la vie à mes pages, je sors leur vie de mon corps, de mon sang, de mon cerveau. Un travail assidu de destruction créatrice. Mais ce soir non, tu ne gagnes pas.

DÉPRESSION Bien au contraire, encore plus ce soir, maintenant que tu as atteint le maximum de ce qu'un écrivain puisse rêver. Tu sais bien

que tu ne peux rien désirer de mieux. Et pourtant, tu te découvres plus que jamais seul, ennuyé, las et malheureux, n'est-ce pas ? C'est la fin ! Excuse-moi de te le rappeler, mais c'est mon métier, ce n'est pas pour rien que je suis ta Dépression.

PIRANDELLO Eh bien, justement, va-t'en, loin, tout de suite, là, maintenant ! Laisse-moi seul au moins ce soir.

DÉPRESSION Mais tu es seul, impossible d'être plus seul !

PERSONNAGES (*à l'unisson*) Ce n'est pas vrai, nous, nous sommes là, nous !

*Pirandello le fixe pendant quelques secondes, sans tenir compte des Personnages.*

DÉPRESSION Veux-tu vraiment que je m'en aille ?

PIRANDELLO Non, s'il te plaît, non... J'ai peur de perdre toute impulsion créatrice, toute force de volonté : sans ma souffrance, ma douleur, mon désespoir, sans toi, je ne serais plus personne !

DÉPRESSION Personne, mais peut-être heureux, ou du moins serein.

PIRANDELLO Non, si c'est pour créer, mieux vaut être malheureux ! Je l'ai réaffirmé encore ce soir, pendant mon discours au banquet, après la cérémonie. Cinq cents personnes, toutes là pour moi.

[...]

PIRANDELLO J'ai oublié de vivre, à tel point que je ne sais rien dire de ma vie, rien du tout. Je pourrais sans doute dire que je ne la vis pas, mais que je l'écris. À ceux qui voudraient savoir quelque chose sur

moi, je pourrais répondre : attendez un peu, je vais demander à mes Personnages. Ils seront peut-être en mesure de vous fournir quelques informations sur moi-même.

*Un homme petit, tout chauve, avec des moustaches frisées, vêtu d'une ample robe de chambre en soie fastueuse d'inspiration orientale sort d'une des cages/loges.*

*Il rejoint l'avant-scène, tourné vers le public, sans regarder Pirandello<sup>470</sup>.*

D'ANNUNZIO On peut aussi être créatif, mais heureux.

DÉPRESSION Tu vois ? Gabriele D'Annunzio est un bon exemple !

PIRANDELLO Heureux, lui ? Je n'y crois pas, c'est peut-être chez lui de l'euphorie, en tout cas il habite isolé de tous, dans cette prison dorée qu'est le Vittoriale, fastueux et pompeux, un musée vivant.

D'ANNUNZIO Vivre sa vie comme son propre monument, ce n'est pas donné à tous ! Et moi, qu'est-ce que j'aurais dû dire quand ils ont attribué le Nobel à Grazia Deledda ? Elle n'a jamais rien écrit de comparable à *La pluie dans la pinède*, ni à aucun de mes drames...

PIRANDELLO Rhétoriques et pompeux, des vieilleries du genre qui maintient l'Italie à la traîne.

.....  
470 Le personnage ne recherche pas la mimésis, l'empathie ou l'adhésion psychologique, car il n'est que la projection que Pirandello fait de ce personnage. Pour cela, il devra être maquillé ou porter un accoutrement qui l'éloigne de toute identification. On retrouve une procédure analogue pour les apparitions qui suivent (d'autant plus pour les « personnages historiques », réels) qui apparaîtront en différents points de la scène, toujours maquillés, avec des perruques et des masques, sans presque jamais avoir de contact avec le personnage de l'écrivain (*N.d.A.*).

D'ANNUNZIO C'est ce que vous pensez, je le sais, vous l'avez même dit et écrit toutes les fois que vous avez pu.

PIRANDELLO « D'Annunzio est la littérature même, y compris quand sa sensibilité à fleur de peau, experte et instruite, réussit à le rendre vraiment vivant. Mais on sent toujours que même là il exagère ».

D'ANNUNZIO C'est mon style : les mots sont tout, mais il faut du génie pour qu'ils deviennent poésie. Mes œuvres ne sont pour vous que bonnes à jeter, bien que tous les gens civilisés les lisent. Mais allez-y, ne soyez pas réticent maintenant : vous avez écrit bien pire que cela sur moi...

PIRANDELLO « Tous les cloaques d'Italie se jettent dans le Gardone. Et l'Italie a bien de l'estomac pour supporter encore tout cela ».

D'ANNUNZIO Et puis ? Allez, encore !

PIRANDELLO « Gabriele D'Annunzio : un aventurier répugnant ».

D'ANNUNZIO Pourtant, il y a un mois à peine, au théâtre Argentina, vous avez vous-même mis en scène ma pièce *La fille de Iorio*, un succès triomphal... De toute évidence, votre chère Marta Abba souhaitait jouer quelque chose de fort, d'épique et de supérieur plutôt que vos comédies habituelles sur l'incompréhension et la relativité.

*Un monsieur moustachu aux cheveux blancs décoiffés, amusé, ricane à un autre point de la scène, tandis que D'Annunzio s'estompe dans le noir.*

EINSTEIN Cette chère relativité, nous en avons tellement discuté à Boston, n'est-ce pas, maître ? Au fond nous sommes un peu frères, nos découvertes se ressemblent. Bien sûr, moi c'est la physique, vous c'est le théâtre, deux disciplines tellement différentes - science et littérature - mais rapprochées par un sentiment philosophique commun.

PIRANDELLO (*toujours sans le regarder.*) Monsieur Einstein ! Les heures passées avec vous ont été un de mes rares moments de bonheur ! Même si je n'ai rien compris de votre théorie, elle a fait de nous des proches aux yeux du grand public : la relativité, le relativisme. Pour moi, toutes les matières scientifiques sont impraticables, je suis réfractaire à toute pensée abstraite. Et je vous assure que je n'ai même pas lu Freud, et je n'ai pas l'intention de le faire, même si cela semble impossible et que l'on prétend voir en moi la réalisation concrète de sa théorie sur l'inconscient.

EINSTEIN Savez-vous ce que fait un Juif dans une pièce avec un poète, s'il a froid ? Non ? Il s'approche du poète. Et s'il a toujours froid ? Il se rapproche encore plus. Et s'il a froid quand même, hein, vous savez ce qu'il fait ?

*Pirandello écarte ses bras, sans répondre.*

EINSTEIN Il l'allume !

*Le scientifique éclate de rire, d'un rire franc et communicatif, mais l'écrivain ne rit pas.*

EINSTEIN Vous voyez ? C'est de l'humour juif. Et moi, je suis juif. Il faut apprendre à rire, et aussi de nous-mêmes.

PIRANDELLO Je n'y arrive pas. Dans mon essai *L'Humorisme* je dis qu'il est le fruit du dédoublement, de la division du moi et...

EINSTEIN Laissez tomber les théories !

PIRANDELLO Hé hé ! (*Il ricane enfin.*) Cette phrase qui sort de votre bouche...

EINSTEIN Mais oui, riez de temps en temps ! Vous êtes un anarchiste qui réclame de l'ordre pour s'empêcher de jeter des bombes. Votre

œuvre présente une nouvelle carte psychologique de l'homme, elle est tellement moderne. Venez vivre ici, tous les journaux parlent de vous, vous avez quatre spectacles rien qu'à New York en ce moment ; dans le reste des États-Unis, on est prêt à vous faire des ponts d'or ; même Ford, las de ne produire que des voitures, veut investir sur vous ; et Hollywood ne demande qu'à transformer vos comédies en films, avec des stars comme Greta Garbo et...

*Pirandello semble rayonner et fait un pas vers le scientifique, sans le regarder, comme s'il poursuivait sa propre voix.*

PIRANDELLO Oui, et on gagne de l'argent avec le cinéma, je pourrais résoudre beaucoup de choses, et Marta aussi pourrait enfin avoir toute la reconnaissance qu'elle mérite : internationale !

DÉPRESSION (*Il se lève du bureau et s'interpose.*) Aïe aïe, trop de bonheur... (*avec un sourire désespérément affable et sournois.*) Et ta créativité ?

PIRANDELLO (*Il accuse le coup.*) C'est vrai. (*Comme s'il présentait ses excuses à Einstein, qui disparaît lentement.*) Il y a le feu dans mon nom, Pirandello, dans notre langue « pira » signifie « feu »... j'ai besoin de lutter, de brûler de l'intérieur, de souffrir peut-être... et puis, trop de choses en Italie ne vont pas bien, cela me stimule, et paradoxalement me fait du bien : non seulement la situation sociale et culturelle, mais aussi ma famille, ma femme en maison de santé, mes enfants qui ne sont toujours pas autonomes, et Marta...

DÉPRESSION (*se frottant les mains, satisfait.*) Hé bien, don Luigi, qu'en dites-vous ? Est-ce que ce n'est pas une bonne raison pour déprimer ? (*Il baisse les bras.*) Ah oui, je suis bien déprimé !

PIRANDELLO Ou alors, c'est Einstein qui avait raison ? Toutes les angoisses et les misères du monde pitoyable du théâtre italien ! Partir ! Partir loin

d'ici ! Il faut aller à l'étranger pour respirer, travailler et redosser sa propre personnalité. Notre pays est petit, provincial et corrompu. Et ce régime qui tente de le moderniser sur le modèle de la Rome antique d'il y a deux mille ans ! Comment cela peut-il être crédible ?

*Du fond de la scène apparaît un petit homme corpulent, il porte un fez et un uniforme gris.*

DUCE Et maintenant, c'est après moi que vous en avez ?

PIRANDELLO Oui, précisément ! Vous, duce, vous aviez l'occasion de faire quelque chose, et vous vous êtes laissé aller aux promesses : vous rêviez de transformer l'Italie en un foyer de nouvelles idées et d'expérimentations mais, en réalité, vous et votre gouvernement, vous l'avez rendue encore plus petite et plus provinciale qu'avant. Car une société sans débat, sans alternatives, ne peut pas grandir !

DUCE Vous avez pourtant adhéré au régime, et vous m'avez demandé audience plusieurs fois.

PIRANDELLO Bien sûr, pour entendre les mêmes promesses à répétition sur la création d'un Théâtre National, une institution en phase avec les grandes réalités européennes...

*Lumière intense sur lui seul, et tamisée sur le duce.*

*Marta Abba réapparaît, toujours sur sa balançoire.*

PIRANDELLO « Chère Marta, il m'a fait une impression qui m'a vraiment glacé le sang. Après les fêtes triomphales du dixième anniversaire de la Marche sur Rome, je m'attendais à me trouver en présence d'un Géant, puisque telle est l'image qu'on a de lui à l'étranger. J'ai vu face à moi un malade grisonnant, au visage jaunâtre et aux joues creusées, presque

éteint. Et ce n'était pas seulement son corps qui était à ce point diminué mais aussi et surtout son esprit. Comme d'habitude, il m'accueillit avec affabilité, à l'heure convenue pour l'audience, et me demanda immédiatement : "Qu'avez-vous à me dire, mon cher Pirandello ?" Je répondis que c'était mon devoir de citoyen de venir lui rapporter quel sens la France avait voulu expressément accorder aux honneurs qui m'avaient été rendus avec autant de solennité. Et de lui remettre le message que tout le monde intellectuel français m'avait chargé de porter à l'Italie. Il me laissa parler jusqu'à la fin sans jamais m'interrompre. Il ne répondit rien. C'est la France, sa bête noire en ce moment. Évidemment, le fait qu'elle m'ait bien traité, loin de lui faire plaisir, lui a beaucoup déplu. En politique, aujourd'hui, tout ce que la France fait à l'Italie ne peut être que mauvais. Et alors, silence. Je lui ai parlé ensuite de mon projet des théâtres, et il m'a tenu alors un discours auquel je ne me serais jamais attendu. Ses mots étaient vraiment d'une gravité exceptionnelle : la situation politique actuelle est tragique dans le monde entier ; elle n'a jamais été plus tragique ; tout pourrait se passer d'un moment à l'autre, une guerre imminente serait même possible. Ses propres paroles. Je suis encore angoissé par l'impression épouvantable qu'il m'a laissée. Je n'en dirai pas plus, ma chère Marta. »

*Elle disparaît.*

DUCE J'ai fondé l'Académie d'Italie et vous n'avez pas refusé quand on vous a demandé d'en faire partie.

PIRANDELLO En 1932 j'avais déjà sommé l'éditeur de supprimer le titre d'Académicien d'Italie du frontispice de tous mes livres. Académies, prix, parades, célébrations... ce n'est qu'une façade ! Il faut faire du théâtre sur scène, en donner la possibilité à ceux qui le méritent vraiment et non aux coteries habituelles de producteurs qui exploitent des titres étrangers déjà bien rodés. Un théâtre qui parle de nous, de notre monde, de notre réalité !

DUCE Dans quel but ? Détruire cette politique que nous menons avec une foi inébranlable ? En semant le doute, l'incertitude, en affirmant que tout se vaut, que rien n'est définitif ni digne d'obéissance ?

PIRANDELLO C'est pour ça que vous êtes tous partis et que vous-même avez quitté le Théâtre Royal de l'Opéra, parce que vous vous êtes senti insulté ? Le sacré de la race... ma *Fable du fils substitué* : le fils d'un roi qui s'avère être une créature monstrueuse, une sorte d'idiot du village que des sorcières avaient échangé encore bébé contre un bel enfant blond, fils d'une paysanne très pauvre. Quelle insulte, hein ? Mais c'était une fable, ah une fable, où est le mal ? Hé ! Hé ! Peut-être un peu de malice, ça oui, j'en mets toujours, à cause de ma barbiche que certains qualifient de méphistophélique... Moi, je l'appelle « humour », vous l'avez lu, mon essai, non ? Non ! En effet, vous en avez interdit les répliques, exactement comme cela s'était produit en Allemagne trois mois plus tôt, où mon travail fut déclaré « subversif et contraire aux directives de l'État populaire allemand » ! De toute façon, vous avez ensuite précisé que vous n'en vouliez pas à l'auteur, mais juste à cet ouvrage-là. Merci bien, mais la censure reste !

DUCE Exactement ! J'ai déjà beaucoup de problèmes, si je dois en plus me faire du souci quand je vais au théâtre !

*Derrière les grillages, les Personnages rient de sa blague, tandis que d'autres rentrent avec des masques de sorcière et arrachent un poupon à une femme, apparue de l'autre côté, et l'échangent contre un autre. C'est clairement une paysanne, elle apparaît étourdie et terrorisée.*

PAYSANNE Mon petit, mon petit !<sup>471</sup>

471 Pour ce passage, voir la *Fable du fils substitué*. Nous avons fait référence à la traduction de G. Genot (TC, II, p. 909-967).

UNE SORCIÈRE C'est un roi, à présent ; maintenant il deviendra roi !

AUTRE SORCIÈRE Et pour toi, le vrai fils du roi, idiot et difforme, qui restera un gueux !

*Les sorcières éclatent de rire, d'un rire dérisoire envers la paysanne.*

SORCIÈRES Ah, ah, ah !

PIRANDELLO Ce sont elles, elles, les Dames, voilà comme on appelle les sorcières chez nous dans le Sud : voilà, voilà ce qu'elles font quand elles s'y mettent !

*Les Sorcières s'arrêtent, les observent et rient, imitées par les Personnages derrière les grillages. Puis elles sortent.*

*Mais Pirandello reste sérieux, plutôt tendu et combatif à l'égard de son interlocuteur précédent.*

PIRANDELLO Et vous, Excellence, vous devriez vous préoccuper du théâtre ! J'ai reçu d'un fonctionnaire de l'ambassade la copie d'un rapport de la police politique (*il sort un nouveau feuillet et lit*) : « La remise du prix Nobel à Pirandello suscite une considération légitime de la part des autorités compétentes, tous se demandent si Pirandello est bien un bon représentant de la société corporatiste ; lui, tellement porté à analyser et à disséquer, opposé à toute synthèse et qui, dans l'essence de son art, est le moins corporatiste qu'on puisse imaginer. On estime que ceux qui lui ont décerné le prix Nobel ont voulu faire une démonstration subtile et discrète, mais ferme, d'anti-corporatisme. » (*Il déchire le feuillet et le jette par terre.*) Est-ce pour cela que, dix ans plus tôt, il avait été préférable de faire gagner le Nobel à Grazia Deledda ? Thorstad, un journaliste suédois, me l'a confirmé hier.

DUCE Il ne s'agit que de conjectures ! Et une femme italienne qui vient sur le devant de la scène littéraire internationale est un honneur pour le pays tout entier !

PIRANDELLO Et elle ne suscite pas de rivalité.

[...] <sup>472</sup>

*Une femme ébouriffée au regard inquiet apparaît ; sans doute belle autrefois, aujourd'hui vieillie et déformée par les traits de la folie. Elle parle avec agitation, avec un fort accent d'Agrigente.*

FEMME Avec qui parles-tu ?

PIRANDELLO Oh non, pas toi, pas ce soir.

FEMME Il y a une femme ici, j'ai entendu sa voix.

PIRANDELLO Ce n'est pas une femme... enfin, elle est écrivaine, rendez-vous de travail !

FEMME De travail ? Parce que tu travailles, toi ? Assis à ton bureau, à écrire des grossièretés...

PIRANDELLO Que tu n'as jamais daigné lire, pas même écouté quand je les récitais à nos amis qui accourraient pour les entendre !

FEMME Vraiment, j'aurais dû rester parmi tous ces hommes, moi ? D'ailleurs, je sais que ça t'aurait gêné, comme toujours. Toi et tes cochonneries.

472 Dans le passage omis, on a l'apparition de l'écrivaine Grazia Deledda, qui eut le prix Nobel de littérature en 1926.

PIRANDELLO Mais qu'est-ce que tu racontes ?

FEMME Vraiment, ce que je raconte ? De toute façon je suis folle, n'est-ce pas ? Et tu oses dire que tu ne parlais pas avec une femme, là, en pleine nuit, dans une chambre d'hôtel à des milliers de kilomètres de la maison ?

PIRANDELLO Oui, ou plutôt non...

FEMME Ah, elle est bien pratique comme toujours, ton ambiguïté : tu parlais, mais tu ne parlais pas ; elle était là mais elle n'était pas là ; et si elle était là, ce n'était pas elle, mais l'image de ce qu'elle croyait sans doute être... (*Elle hurle.*) Salaud !

PIRANDELLO Qu'est-ce que tu veux de moi ? Et même si c'était le cas, n'as-tu pas vu qu'il y avait d'autres hommes ?

FEMME Ah, une orgie ? Tu trouves ça normal ! Quelle honte, je retourne chez mon père... (*Elle hoche la tête.*) mais non, il est mort, lui, et toi tu m'as fait enfermer ! Prisonnière, comme ces êtres en cage, au fond là-bas !

PIRANDELLO Ah, tu les vois ? Tu arrives vraiment à les voir ?

FEMME Bien sûr que je les vois, je les voyais même avant, elles sont là, imprimées dans ta tête, et tu les disperses partout, tout autour, je les ai toujours vues ; c'est pour ça, comme tu le dis si bien, que je suis devenue folle ! Peut-on vivre à côté d'un homme qui est sur une autre planète et qui, à table, dialogue plus avec ses propres fantômes qu'avec sa famille en face de lui, un homme qui, jour et nuit, ne voit que les personnages qu'il a lui-même inventés, malades, destinés à être couchés sur ce papier qui sera gaspillé pour des livres dont je ne devine aucune utilité ?

PIRANDELLO On m'avait pourtant prévenu : « Antonietta est la fille de deux fous jaloux, elle deviendra plus folle encore que ses parents. » Ton père a préféré laisser ta mère mourir, plutôt que d'appeler un médecin, parce que c'était un homme. Et il t'a enfermée dans un internat de bonnes sœurs jusqu'à...

*La femme sort un poignard de sous sa veste. Il ne bouge pas.*

PIRANDELLO Que penses-tu faire ? Maintenant tu ne peux pas. Tu aurais dû le faire cette nuit-là, lorsque je me suis réveillé en sursaut, je sentais une ombre menaçante sur ma tête, et je t'ai vue agenouillée sur le lit tenant un couteau levé sur moi. Mais tu ne l'as pas fait. Tu n'as pas voulu le faire. Tu as pensé que ma vraie punition serait de me laisser vivre ? Alors c'est vrai, c'est moi qui t'ai rendue folle ? « La folie de mon épouse c'est moi ; ce qui prouve à coup sûr que c'est une vraie folie », c'est moi qui ai écrit cela, noir sur blanc, je le sais ! (*Tout à coup presque tendre.*) Et pourtant, le sais-tu ? Tu remplissais ma maison : tu étais mon cauchemar, mais tu la remplissais ; une fois seul, je me suis retrouvé comme une mouche sans tête.

*Pause. Ils s'observent. Elle laisse tomber le poignard, et pleure.*

FEMME Hypocrite, menteur, traître : pourquoi m'as-tu fait interner ?

PIRANDELLO Je ne pouvais plus l'éviter ! Lis toi-même le rapport des médecins. (*Il sort un papier de sa poche et lit très vite.*) « Le délire de la patiente s'est étendu de manière impressionnante à tout et à tous ; hallucinations auditives ; accentuation manifeste d'un grave déficit mental ; délire de persécution ; manifestations typiques d'une personnalité désunie, accompagnées de mégalomanie ; Portulano Antonietta épouse Pirandello, affectée d'un délire paranoïaque, s'est rendue dangereuse pour elle-même et pour les autres. » Cela te suffit-il ? Et je pourrais en rajouter bien plus pour ma part : même de mon rapport



avec Lietta, notre fille, tu as osé douter ! En m'épiant et en me suivant jusqu'à la Faculté où j'enseignais ; tu criais après moi et m'agressais sans qu'il n'y ait jamais eu le moindre petit motif crédible ! Combien de fois ai-je dû dormir à l'hôtel, parce que tu hurlais après moi et m'agressais dans ma propre maison ! J'aurais dû sans doute te ramener chez ton père, à Girgenti, car si tu voulais t'éloigner de moi, c'est que tu étais toujours esclave de l'amour paternel. Et moi, après tant d'années, je continue encore de porter ta souffrance comme une pierre sur mes épaules, et je renonce à la vie, à une autre maison, à un autre amour !

FEMME Ah, oui ? Et celle-là alors ?

PIRANDELLO (*Il se tourne vers le point que la femme lui montre du doigt : à nouveau la jeune sur la balançoire*) Marta ? Elle est comme une fille pour moi, et même plus encore : ma fille et ma Muse, ce que j'aurais voulu que tu sois - et je te l'écrivais, alors que nous étions fiancés, mais tu ne comprenais pas, tu dédaignais ces lettres. Marta est aujourd'hui tout ce que je peux désirer au monde...

FEMME Ah, donc...

PIRANDELLO Un amour pur, platonique, spirituel, intense, qui n'a rien de charnel.

FEMME Bien sûr. Parce qu'elle refuse de coucher avec un homme qui a cinquante ans de plus qu'elle ! C'est ça ?

PIRANDELLO Trente-trois, trente-trois ans !

*Elle lui rit au nez, et les Personnages aussi. Peu à peu, ils disparaissent tous. Seul Dépression reste assis au bureau où il était revenu s'asseoir auparavant.*

[...]

*De chaque cage-loge une main se tend, et toutes semblent indiquer un point à gauche, resté toujours dans la pénombre : le fauteuil. Il a du mal à comprendre, il est même irrité par ces mouvements insistants. Puis il s'en rapproche et voit une masse blanche qui s'agite : il y a quelque chose ou quelqu'un sous un drap, comme un insecte qui voudrait se libérer de son cocon. Inquiet mais décidé, Pirandello enlève la toile. Dans la pénombre on aperçoit des cheveux gris de femme. Il sursaute et recule d'un pas, stupéfait.*

PIRANDELLO Quoi ? Maman ? Toi ici ?<sup>473</sup> (*Se ressaisissant.*) Je sais ce que tu veux me dire : d'être fort en ce moment d'épreuve suprême ! Peut-être que oui... Mais toi, maman, me laisser juste à ce moment-là, t'arracher à ce petit coin là-bas où par la pensée je venais te retrouver chaque jour quand plus sombre et froide que jamais la vie me faisait mal, pour m'éclairer, me réchauffer à la clarté, à la chaleur de ton amour, un amour qui chaque fois me faisait renaître enfant... (*Il l'observe, il l'étudie presque, sous une lumière très faible. Avec amour, il s'approche d'elle en l'effleurant, il décrit son aspect et ce qu'elle fait.*) Tu soulèves les paupières avec peine et ton visage esquisse un sourire douloureux, tenant dans ton giron tes pauvres petites mains qui ont tant travaillé comme pour dissimuler les maux là où ceux-ci les ont le plus torturées et blessées. Et ce ne sont pas tes mains seulement que tu tiens ainsi mais ton âme aussi au fond de toi-même, pour dissimuler les endroits où les vicissitudes de la vie te l'ont blessée, où un mot lâché par autrui t'a le plus touchée au vif, et pour ne dire à travers ce sourire douloureux que ce qui convient - moins en ce qui te concerne qu'en ce qui concerne les autres. Et tu dis : « Je ne devais pas ? Mais ce n'est pas moi qui ai voulu, mon fils, si fatiguée pourtant que j'étais, tu sais, et avec un tel besoin de repos pour ce trop de maux de cette vie trop longue, ah longue bien au-delà de la durée qu'on pouvait prévoir

473 Tout ce passage reprend, avec des variantes marginales, l'apparition de la mère dans la nouvelle *Colloques avec des personnages*, in *Nouvelles complètes*, traduit par G. Piroué, *op. cit.*, p. 2112-2122 (part. 2116-2122).

à mes souffrances sans nombre... Elle est venue ! Je ne la voulais pas. À cause de toi je ne la voulais pas et à cause de tous les autres, mais surtout toi, je le sais, qui demandais justement que mon cœur fût auprès de toi. Et ce cœur, mon fils, a été auprès de toi et c'est peut-être pour cela aussi... Non, non, qu'as-tu à y voir ? C'est lui, vieux qu'il était, qui n'a pu courir comme il devait derrière ton anxiété et il s'est arrêté. Mais c'est mieux ainsi, mieux pour moi, crois-moi. C'est pour toi que je le dis, pour que tu y puises un réconfort à la douleur que ma mort t'a causée. Je ne pouvais plus trouver de repos, regarde à quoi mon corps était réduit ? Mon âme... elle, oui ! mais aussi le cœur, tu sais, bien que si las d'avoir à battre... lui aussi, dans ma poitrine, restait celui de jadis avec encore à l'intérieur sa vie, toute sa vie, et jusqu'à l'enfance, tu sais, toute ma vie avec les jeux que, toute petite, je partageais avec mes frères cadets. »

Et puis tu hoches la tête, maman, et tes yeux brillent, animés par le frémissement intérieur des souvenirs. Moi aussi je pleure, mais c'est pour autre chose. Je pleure parce que toi, maman, tu ne peux plus me donner une réalité. Il me manque, il manque à ma réalité un soutien, un encouragement. Lorsque tu étais assise là-bas dans ton coin, je disais : « Si elle me pense de loin, je suis vivant pour elle. » Et cela me soutenait, m'encourageait. Maintenant que tu es morte, je ne dis pas que tu n'es plus vivante pour moi : tu es vivante, vivante comme tu l'étais, revêtue de cette réalité même que de loin, durant tant d'années, je t'ai donnée en te pensant, sans voir ton corps, et vivante tu le seras ainsi toujours tant que vivrai. Mais tu vois, c'est que moi maintenant je ne suis plus vivant et ne le serai plus jamais pour toi. Car tu ne peux plus me penser comme je te pense, tu ne peux plus m'avoir en affection comme je t'ai en affection. C'est bien pourquoi, maman chérie, c'est bien pourquoi ceux qui nous croient vivants croient aussi pleurer leurs morts alors qu'ils pleurent une de leurs morts, une de leurs réalités qui ne se trouve plus dans l'affection de ceux qui s'en sont allés : tu en jouiras toujours, toujours au sein de mon affection

pour toi ; moi, maman, au contraire je n'en jouirai plus en toi. Tu es ici, tu es vraiment vivante ici, je te vois, je vois ton front, tes yeux, ta bouche, tes mains ! Je vois le froncement de ton front, le battement de tes paupières, le sourire de ta bouche, le mouvement de tes pauvres petites mains blessées... Mais que suis-je, moi, que suis-je encore maintenant pour toi ? Rien. Tu es et tu seras à jamais ma maman ; mais moi ? Moi, le fils, je l'ai été et ne le suis plus, ne le serai plus... (*Il soupire et il regarde autour de lui, en s'écartant d'elle.*) L'ombre s'est épaissie en ténèbres dans la pièce. Je ne me vois plus, ne m'entends plus. Mais comme de très loin me parvient un long bruissement ininterrompu de feuillages qui pour un peu abuserait mes sens en me faisant penser au fracas sourd de la mer, cette mer auprès de laquelle je vois encore ma mère. (*Maintenant il rejoint l'avant-scène, vers une fenêtre imaginaire : il regarde dehors, il hume le vent et les parfums.*) J'entends en moi, mais comme arrivant de très loin, ta voix qui m'appelle... De cela aussi on m'accuse : du fait que, dans mon univers, la domination maternelle règne en maître.

*Du fond parvient finalement la voix de sa mère, faible et avec un léger accent sicilien.*

MAMAN Comme j'aurais été plus contente si tu avais été moins intelligent et si tu avais pu vivre la vie des vivants... Mais au moins, maintenant, les choses, regarde-les aussi avec les yeux de ceux qui ne les voient plus. Tu en auras un regret, mon fils, qui te les rendra plus sacrées et plus belles.

PIRANDELLO Oui, je te le promets, je suivrai ton conseil... (*Il se retourne, va vers le fauteuil, mais voit qu'il est vide. D'une voix perdue, alarmée, il appelle.*) Maman !

DÉPRESSION Quelle maman ? Tu es seul ! À l'exception de moi... et d'eux.

PIRANDELLO Oui, d'eux. Ils sont comme toi, ils sont toujours là. C'est normal : ce sont des créations de mon esprit, et donc ils sont toujours là, ils m'appartiennent, ils sont à moi, plus que jamais, ils dépendent totalement de moi. Alors que ce n'est pas le cas pour les hommes, qui sont en chair et en os, et qui sont transitoires, insaisissables, jamais figés dans leur réalité, une réalité qui n'existe pas d'ailleurs, puisqu'elle change sans cesse : ils arrivent, ils partent, libres de décider où et avec qui aller, ou du moins ils s'imaginent être libres d'en décider. C'est ainsi qu'ils apparaissent devant moi, puis disparaissent... (*Il regarde vers le haut, là où Marta apparaît habituellement, sur la balançoire, mais la lumière qui éclaire la balançoire la montre maintenant vide.*) Et bien oui, c'est mon destin. Je veux rester absolument seul ! Combien de fois dois-je vous le répéter ? Allez, dégagez ! Je veux rester seul, pour dormir, dormir... mais non, il y aura d'autres interviews demain... mais parler avec qui, de quoi et pour qui ?

*Pirandello s'approche de son bureau et écrit sur une affichette :*

PIRANDELLO Suspension à partir de ce jour des audiences à tous les personnages, hommes et femmes de toute classe, âge et profession qui ont présenté demandes et titres pour être admis dans un roman ou une nouvelle<sup>474</sup>. N.B. Demandes et titres sont à la disposition de messieurs les personnages qui, n'éprouvant aucune honte à exposer en un moment comme celui-ci la misère de leurs cas particuliers, désireraient s'adresser à d'autres écrivains, s'ils en trouvent.

*Il tient l'affichette devant lui, comme pour le montrer à tous (mais à qui ?).*

*Il va s'asseoir sur le fauteuil sans se rendre compte que, derrière lui, des ombres sont en train d'installer une grande crèche.*

*Il allume une cigarette et aspire des bouffées de fumée avec avidité.*

*Les figures disparaissent et un homme apparaît derrière lui, avec un sourire malin, il se met à remplacer de nombreux éléments de la crèche par des petits soldats. Il mène chaque action avec circonspection mais aussi avec beaucoup de satisfaction, et il admire satisfait la composition paradoxale, grotesque et inquiétante qu'il est en train de créer.*

*Pirandello perçoit ces bruits et se retourne sans se lever.*

PIRANDELLO Toi ? Qu'est-ce que tu fais ?

*L'autre écarte les bras et sourit modestement, et un peu ironiquement aussi, comme s'il laissait entendre que Pirandello devrait bien le savoir, lui, car il l'a écrit.*

PIRANDELLO Mais tu n'as pas lu l'affiche ? Ah, oui, bien sûr... amuse-toi ! Mais la Grande Guerre est déjà finie ! Mais oui, continue, vas-y, continue avec ton jeu qui t'amuse tant ! Toi, un Juif qui a renoncé à sa propre religion, soumis à un beau-père catholique... pur et dur<sup>475</sup> ! Il t'en fait voir de toutes les couleurs, hein ? Et toi, tu le supportes continuellement, docile et patient, pendant des années. Jusqu'à un soir, précisément le soir de Noël, où tout le monde revient de la Messe de minuit, en compagnie d'invités, et que tous admirent la crèche préparée pendant des jours par ton vieux beau-père : toi, caché, derrière ce chef-d'œuvre d'hypocrisie que tu as toutefois transformé, en remplaçant les bergers, les paysans et les anges par de petits soldats armés de fusil ! Tous à l'église pour prier pour la paix et l'amour tandis que les gens se massacrent au front, pour continuer à enrichir ceux qui sont déjà riches et à faire souffrir le peuple en

474 Cf. le début de la nouvelle *Colloques avec des personnages*, *ibid.*, p. 2112.

475 La référence est ici à la nouvelle *Un « Goy »*, *ibid.*, p. 385-389.

l'affamant. Et quand ton beau-père rentre pour montrer, tout fier, son chef-d'œuvre, sa crèche...

*L'homme éclate de rire, d'un rire très amer.*

PIRANDELLO Oui, c'est ça, exactement comme tu viens de le faire : tu te mets à rire comme un fou, jusqu'à te décrocher la mâchoire, devant ces visages hypocrites, stupéfaits et pétrifiés de voir la réalité de ce Noël ainsi représentée. Les Européens, unis dans la même religion, la même culture, la même tradition, chaque peuple prie le même Enfant Jésus le même jour, et tous lui rendent hommage en se massacrant !

*On entend encore le rire de l'Homme, auquel s'ajoute celui des autres Personnages qui sortent de leurs cages et ramassent les petits soldats et la crèche ; ils nettoient la scène en enlevant tout, puis disparaissent.*

PIRANDELLO Tu as raison, oui, tu as raison de rire : quelle folie, le monde ! Parfois je voudrais être comme un autre de mes personnages, auquel il suffisait d'un souffle<sup>476</sup> pour faire mourir une personne : il plaçait ses doigts comme ça, les index et les pouces unis, sur sa bouche, comme ça (*il mime le geste*) et, en soufflant sur le visage d'une personne, il la faisait mourir. Cela est étrange, pas vrai ? incroyablement même. Qui sait, peut-être qu'un jour ou l'autre on inventera vraiment des machines bizarres qui feront mourir ainsi, d'un souffle. Y aurait-il une mort plus stupide ? Parce qu'aujourd'hui la vie s'est ainsi révélée, plus dans son côté absurde que dans son côté tragique, oui... une pitrerie, je le sais, inutile que vous me le répétiez en chœur ! C'est comme si, dans un théâtre de marionnettes, tandis qu'Oreste accomplit sa terrible vengeance en tuant Égisthe ou sa propre mère, on faisait une déchirure dans le ciel de papier du théâtre, et qu'un petit

476 La référence est à la nouvelle *Juste un souffle*, *ibid.*, p. 1765-1774.

trou se formait, une petite fleur insignifiante, mais bien suffisante<sup>477</sup>. La lumière entre alors par l'arrière, l'enchantement est rompu à jamais ; l'illusion dissipée, disparue. L'illusion d'une tragédie inexorable, d'un devoir absolu, d'une nécessité divine, ancestrale, mystérieuse. Et, à partir de ce moment-là, Oreste douterait, pour toujours. Il deviendrait Hamlet. Le petit théâtre de marionnettes apparaîtrait exactement pour ce qu'il est, rien de plus, un petit théâtre de marionnettes ; et il nous arriverait la même chose, à nous, à notre monde, si seulement on apercevait ce trou. Et alors, la seule arme à notre disposition c'est l'humour, qui dévoile la réalité et nous la fait comprendre, du moins un petit peu.

*Un petit Homme à lunettes apparaît derrière lui, qui l'entend et sursaute.*

HOMME À LUNETTES Pardon... vous permettez ?<sup>478</sup>

PIRANDELLO Je ne permets rien du tout ! Débarrassez-moi le plancher. Vous n'avez pas lu l'avis ?

HOMME À LUNETTES Oui monsieur, c'est justement pour cela... Si vous vouliez m'expliquer...

PIRANDELLO Non, je n'ai rien à expliquer. Je n'ai plus de temps à perdre avec vous !

477 Cf. le célèbre passage du roman *Feu Mathias Pascal*, où monsieur Anselmo Paleari, invitant Mattia Pascal, devenu Adriano Meis, au théâtre de marionnettes voir une pièce sur la tragédie d'Oreste, d'après Sophocle, lui expose cette bizarrerie qui lui vient à l'esprit : « Si, au point culminant, au moment précis où la marionnette qui représente Oreste va venger la mort de son père sur Égisthe et sa mère, on faisait une déchirure dans le ciel de papier du théâtre, qu'arriverait-il ? [...] ses yeux, à cet instant, se dirigeraient là, vers cette déchirure [...]. Bref, Oreste deviendrait Hamlet. » (L. Pirandello, *Feu Mattia Pascal*, traduit par A. Sarrabayrouse, Paris, Flammarion, 1994, p. 190.)

478 Pour l'apparition de ce personnage, cf. la nouvelle *Colloques avec des personnages*, in *Nouvelles complètes*, *op. cit.*, p. 2112-2115.

*On entend chanter un petit oiseau ; en réalité, c'est un autre Personnage qui en imite le chant des oiseaux.*

HOMME À LUNETTES Vous entendez ? Vous entendez ce joli trille ? Ça, c'est un merle assurément.

PIRANDELLO Un merle, quel merle ? C'est un sot qui se moque de nous ! Et puis laissez-moi tranquille, serait-il même le phénix !

HOMME À LUNETTES Mais, Monsieur, si vous vouliez me dire au moins ce qui s'est passé...

PERSONNAGES À nous aussi !  
Oui, expliquez-le à nous aussi !  
Qu'est-ce qui s'est passé ?  
Pourquoi justement lui ?  
Maintenant c'est mon tour, à moi !

PIRANDELLO Oh eh ! (*Il crie en se levant.*) en voilà des manières, messieurs ! Et vous alors, j'ai déjà trop perdu de temps avec vous ! Qu'attendez-vous de moi ? Vous ne m'appartenez pas. Laissez-moi me consacrer tranquillement à mes personnages et allez-vous-en<sup>479</sup>.

HOMME À LUNETTES Vous êtes sûr... que... je dois vraiment ?

PIRANDELLO On ne peut plus sûr !

*L'autre se retire dans les cages/loges avec les autres, après quoi Pirandello se rassoit sur le fauteuil.*

479 Cette réplique est empruntée à la nouvelle *Tragédie d'un personnage*, *ibid.*, p. 562-567 (le docteur Fileno).

PIRANDELLO Je suis absolument persuadé que lui précisément, le Personnage de ce cher docteur, méritait d'arriver à un meilleur moment ; alors que maintenant... Personne mieux que moi ne peut savoir qu'ils sont tous des êtres vivants, plus vivants que ceux qui respirent et qui ont des habits sur le dos ! Moins réels, peut-être, mais plus vrais ! On peut naître à la vie de tant de manières, et la nature se sert de l'imagination humaine comme outil pour continuer son œuvre de création<sup>480</sup>. Et celui qui naît par la grâce de cette activité créatrice logée dans l'esprit de l'homme est destiné par nature à une vie bien supérieure à la vie de celui qui naît du ventre mortel d'une femme. Lorsque quelqu'un<sup>481</sup> a la chance d'être né personnage vivant, ce quelqu'un peut se moquer même de la mort. Il ne mourra jamais ! L'homme, l'écrivain, instrument de sa création, mourra, mais sa créature ne mourra jamais ! Et pour vivre éternellement, elle n'a même pas besoin de dons extraordinaires ou d'accomplir des miracles. Qui était Sancho Panza ? Qui était Don Abbondio ? Et pourtant ils vivront éternellement, parce que germes vivants ils ont eu la chance de trouver une matrice féconde, une imagination qui a su les élever et les nourrir, les faire vivre pour l'éternité.

*D'un côté de la scène, apparaît un vieil homme ; il a une longue barbe épaisse, foncée ; il est gros, imposant et bourru. C'est son père Stefano, un homme d'une autre époque ; il parle avec un accent manifestement sicilien.*

PÈRE Tout ce temps que tu passes à penser à ces gens, vivants et morts, réels ou personnages inventés... mais oui, ne recommence pas avec ton explication sur la réalité et sur la création... pour moi ce ne sont que des concepts obscurs, car je suis un homme, un vrai, fait de chair et d'os,

480 Allusion à différentes répliques attribuées au Père dans *Six personnages en quête d'auteur*. Nous avons utilisé la traduit par M. Arnaud, TC, I, p. 1022.

481 C'est toujours une réplique du Père des *Six personnages*, *ibid.*, p. 1023.

et quand on a passé sa vie à s'occuper des mines de soufre et à tenir tête aux usuriers et aux mafieux qui circulent avec un pistolet dans la poche... la théorie ne sert pas à grand-chose ! Toi, par contre, que de pensées, comme tu penses aux autres, surtout ce soir, et notamment à ta mère ! Et à moi, ton père, à ton vieux père, tu n'y penses jamais ?

PIRANDELLO Toi aussi ? Quelle soirée ! Bien sûr que je pense à toi, sinon tu ne serais pas là.

PÈRE Trop souvent on est rattrapé par ceux qu'on n'a pas envie de voir.

PIRANDELLO Bien sûr. Maintenant, je n'ai pas le temps, papa, excuse-moi mais... je me suis toujours trop occupé des autres. Quant à toi, ne t'ai-je pas proposé de venir habiter avec moi, chez moi, lorsque maman est morte ? Et pourtant, c'est bien toi qui m'as détourné d'une certaine vision du monde, et de la confiance que l'on peut avoir en son prochain. Papa, maman souffrait beaucoup de la liaison que tu entretenais avec ta cousine. Elle souffrait en silence et je ne pouvais pas le supporter. Ce fameux jour, il y a bien des années, je t'avais suivi jusqu'au couvent, je savais que vous vous voyiez là-bas. Quelle honte, papa ! Quelle confiance dans le monde, un petit garçon pourrait-il avoir après ce que j'ai vu en entrant ? Un bouleversement, un embarras, même si tout était en ordre, en apparence, mais la réalité était encore une fois bien différente : une mise en scène parfaite... parfaite ? Elle brodait, les joues enflammées, mais correctement assise, pourtant... pourtant de derrière le rideau dépassaient les pointes de deux grosses chaussures, noires, brillantes : les tiennes ! Tu t'étais caché, comme un enfant surpris les doigts dans la confiture ! J'aurais pu écarter le rideau, j'allais même le faire : mais alors quelle gêne, quelle tristesse, quel dégoût ! Oui, du dégoût, comme ce crachat dégoûtant que je lui lançai en plein visage, sploutch (*Il fait semblant de cracher.*), après quoi je vous ai laissés, libres de commettre votre péché dégoûtant. Le monde ne fut plus jamais le même pour moi, et pourtant j'ai pris soin

de toi, jusqu'au jour où je t'ai fermé les yeux pour toujours : c'est moi qui t'ai habillé, pour l'ultime voyage.

*Ses trois enfants apparaissent : Stefano, Lietta, Fausto, à l'âge réel qu'ils avaient en cette année 1934. Leurs visages sont maquillés de sorte à exprimer la tristesse et la douleur.*

PIRANDELLO Ah oui, la famille. Vous, les enfants auxquels j'ai cherché et cherche toujours à donner tout de moi. Dites-moi : est-ce que je ne prends pas soin de vous ? Vous qui à votre âge ne savez pas encore être libres et indépendants, incapables de voler de vos propres ailes ! Toi, Stefano, l'aîné, qui portes le nom de mon père, toi qui suis mon travail avec un soin scrupuleux, t'intronisant conseiller et rédacteur, toi à qui je lis mes œuvres en premier, toi qui me suggères des intrigues et t'imagines pouvoir me les imposer, comme tu me l'écris dans les lettres que tu m'adresses nombreuses quand je suis en voyage ; nous restons toujours en contact étroit. Mes intérêts aussi nous maintiennent unis : je vous donne un salaire, à tous les trois, ou plutôt non, une rente ? C'est bien cela ? À toi, Fausto, à toi qui peins à ta manière, et tu as raison de le faire, sans écouter mes suggestions, que tu qualifies de « trop classiques, trop conventionnelles ». C'est juste, tu as sans doute raison : j'ai déjà bouleversé et modifié la vision même de l'art théâtral par mon théâtre dans le théâtre, l'abolition du quatrième mur et les Six Personnages échappés d'un tiroir... Je ne prétends pas pouvoir bouleverser aussi la peinture : ce sera à toi de le faire, si tu le peux. Mais toi, Lietta, toi qui m'étais si chère... et ton mari à qui j'avais confié la direction de mes finances, dans mon intérêt, et dans le vôtre par la même occasion... aller voir un avocat, ne serait-ce que pour vous renseigner sur la possibilité de m'interdire, et faire valoir mon incapacité à me gérer moi-même, de peur qu'une autre femme ne lèse vos droits : Marta Abba, celle qui illumine ma vieillesse, bien qu'elle soit en même temps pour moi une source de douleurs infinies...

STEFANO Tu ne vois toujours que le mauvais côté des choses, papa.

PIRANDELLO Voilà, tu dis « Papa » et tu penses avoir tout dit !

STEFANO Mon papa bien-aimé, si tu ôtes toute foi à la vie, n'est-ce pas un crime de l'avoir donnée à tes enfants ? Depuis que je suis petit, je suis toujours resté des heures dans ton bureau : au début, pour te regarder travailler ; ensuite, quand je fus plus grand, pour relire, corriger, transcrire chacun de tes mots. Ce n'est pas de l'amour filial ça ?

PIRANDELLO Comment peut-on appeler amour ce qui t'emprisonne, t'enferme, te met ainsi en cage ? N'aurais-je pas moi-même le droit d'être libre à présent ? Si je dois encore m'inquiéter pour toi, qui es mon fils aîné, m'occuper de la maison, cette maison que j'ai voulue si grande, si absurde, pour nous réunir, être et rester toujours ensemble, cette maison qui suce mon sang, mon énergie et me coûte beaucoup trop d'argent : ma villa, ma villa !!! la villa du grand seigneur ! la villa de l'homme de lettres illustre, de renommée mondiale, qui, s'il tombait malade demain, ne saurait plus comment manger ! Et toi, qui veux être écrivain, cela me peine de savoir que tu le fais pour suivre mon chemin, même si tu as changé de nom, et pris pour pseudonyme Stefano Landi. Pourtant, tu sais que ce n'est pas une comparaison possible, puisque, je le sais aussi, je t'écrase, je t'ai écrasé par mon nom, mon génie, ma personnalité. Donc le coupable, c'est moi, c'est toujours moi, le coupable !

*Maintenant il s'approche de son fils cadet.*

PIRANDELLO Toi Fausto, toi qui es le plus jeune et le plus rebelle aussi : qu'est-ce que tu veux de moi ? J'ai toujours cherché à te protéger, j'ai même réussi à te faire exempter du service militaire, quand cette autre folie, plus grande que celle de votre mère, la folie appelée Grande Guerre t'appelait au front. Atteint de tuberculose,

oui, tu l'étais effectivement, et au moins tu as évité cette horreur, qui a coûté à ton frère des années de détention en terre autrichienne. J'ai écrit : « Non, ce ne sera pas une grande guerre : ce sera une grande boucherie, mais une grande guerre, non, parce qu'aucun grand idéalisme ne l'anime et la soutient. C'est une guerre de marchés : guerre d'un peuple imbécile grandi trop vite, trop commerçant et pédant, qui a voulu attaquer pour imposer ses marchandises à tous et, bien plantée sur ses jambes, armée de pied en cap, sa pédanterie<sup>482</sup>. » (*Il sourit tristement dans sa barbe.*) Tu vois ? Même quand je te parle, je ne fais que te réciter un extrait d'une de mes nouvelles. Je le sais ; je ne suis sans doute pas un bon père, mais je te jure que j'ai essayé de l'être : ma vie est ainsi, elle l'a toujours été et elle le sera toujours. Si l'on excepte la femme qui devient mère, chacun vit dans son propre monde, mais pour un artiste les rapports qu'il a avec les autres ne peuvent que le conditionner. En effet, je ne t'avais pas compris alors, tu t'es enfui et tu t'es enrôlé volontaire. Et votre mère m'accusait de cela aussi, quand elle se jetait une fois de plus sur moi, et m'affrontait avec ses doigts comme des griffes sur mon visage, comme si elle voulait me dévorer, en me criant féroce : « Je veux mon fils ! Je veux mon fils ! Assassin ! Je veux mon fils ! Je veux mon fils ! ».

FAUSTO : Laisse tomber, Papa, de l'eau a coulé sous les ponts !

PIRANDELLO Coulé sous les ponts ? De l'eau ? L'eau peut-être, mais mon sang, mon sang reste amer. Et toi, tu me l'as rendu encore plus amer, Lietta...

*Il s'approche de sa fille Lietta, qui soutient d'abord son regard ; puis elle détourne son regard, péniblement.*

482 La référence est à la nouvelle *Berecche et la guerre*, in *Nouvelles complètes*, op. cit., p. 1723-1764 (1742).

PIRANDELLO Toi, ma petite fille, je t'ai tellement aimée autrefois, au point que ta mère, dans sa triste folie, est allée jusqu'à entrevoir le mal, même en toi. Ce soupçon de rapports incestueux, quelle folie, la pire de toutes ! Notre amour était si beau, si plein, si intense : ma petite fille... quand tu es partie au Chili, jeune mariée... est-ce que tu gardes encore mes lettres ? (*Il sort à nouveau une feuille de sa poche, et lit.*) « Il m'arrive à présent, quand je reviens à la maison, de réentendre ta petite voix : "Bonne nuit, Papoune". Et chaque fois mes yeux se remplissent de larmes et je sens ma gorge qui se serre. La maison me semble vide, comme ma vie. Il faut que tu reviennes, que tu reviennes vite, ma belle petite Lillinetta ; sinon ton papa mourra d'angoisse. Je ne reste pas une seule minute sans penser à toi. Je n'arrive pas à me résigner, vraiment pas ». (*Il soupire, reprend son souffle et secoue un peu la tête.*) Certes, nous avons été toujours tellement proches, ce soir-là aussi j'étais avec toi... tu avais quel âge, ce soir-là, au théâtre Valle de Rome ? C'était en 1921, j'avais cinquante-quatre ans, donc tu en avais vingt-quatre : *Six Personnages en quête d'auteur*... échec total, représentations suivantes annulées. C'était la première fois que je me présentais au public à la fin du spectacle, pour recevoir un flot de sifflets et d'insultes et si peu d'applaudissements. Encore en pleine nuit, plusieurs spectateurs nous attendaient à la sortie de derrière du théâtre, vexés et irrités : des messieurs, des dames élégantes, quelques énergumènes qui voulaient en venir aux mains. Un taxi nous prit par pitié et nous sauva du lancement de monnaies et de je ne sais quoi d'autre, en plus des cris et des insultes. Je peux encore l'entendre, tin' tin' tin', le bruit des petites pièces sur le pavé. Puis, à Milan, le triomphe ! Ma vie change, à l'improviste... De modeste professeur passionné pour l'écriture - routinier, méthodique et casanier - à écrivain de renommée internationale, contraint et forcé de suivre les vicissitudes théâtrales de mes textes, de les poursuivre dans l'Europe entière, et même au-delà de l'Atlantique. Après vingt ans passés à l'écart, solitaire, aux prises avec une femme malade et des

enfants que j'ai dû élever pratiquement tout seul, sans compter les difficultés financières, me voilà, libre d'obligations et d'attaches, voyageur qui arpente le monde par nécessité, riche comme je n'aurais jamais rêvé pouvoir l'être, grâce à mon écriture. Résultat, je deviens encore plus désespéré ! Plus j'étais libéré des contraintes pratiques, plus j'entrevois, et ce à mes dépens, la médiocrité irrémédiable de tout, spécialement de ce qui apparaît le plus souhaitable et qui est donc le plus recherché et le plus rêvé. (*Pause. Il se remet à les regarder un par un.*) Tu vois ? Vous voyez ? Une fois de plus je parle avec vous, de vous, mais plutôt que d'ouvrir mon cœur, je pense à mon Art : c'est cela mon péché, mais est-ce vraiment une faute ? Si c'est une faute, d'autant plus si c'en est une : je suis innocent, non coupable, parce que je suis comme ça, dans chaque action, dans chaque fibre et chaque partie de ma chair ! Mais... (*Il fixe de nouveau son regard sur Lietta. Il lui attrape le menton et l'oblige à lever son visage et à le regarder.*) Mais toi, toi précisément, comment as-tu pu ?

LIETTA : Je ne t'aurais jamais trahi. Nous étions chez l'avocat juste pour nous informer des problèmes financiers que tu avais toi-même délégués à mon mari. Nous n'aurions jamais, jamais, demandé qu'on fasse opposition sur tes propres biens, que tu as toujours partagés avec nous, même quand j'étais à l'étranger, au loin, alors que tu nous soutenais même à ce moment-là. Tu crois que je l'ai oublié, papa ?

PIRANDELLO Votre avocat, lui, il pouvait bien croire que j'étais fou ; parce qu'il était peut-être fou, lui, mais il cachait sa folie derrière l'apparence professionnelle, doctorale, de respectabilité irréprochable, estimé et reconnu... sa folie, il la gardait peut-être pour un bref moment bien à lui : une petite action, un geste, une bizarrerie innocente. Comme ce gentilhomme de ma connaissance...

*La lumière change et se focalise sur lui : encore une de ses abstractions qui s'ajoute aux autres.*



*Dans la pénombre, derrière, apparaissent un homme fier et élégant, l'avocat, et un chien<sup>483</sup>.*

PIRANDELLO Précis, sérieux, respecté... mais si on l'avait vu dans son bureau plein de livres, de registres, de codes, quand chaque soir... les yeux terrifiés de sa vieille chienne qui est toujours à côté de lui, et qui attend ce moment avec effroi, quand son propriétaire tout fier, sa cravate sur le faux col, toujours impeccablement mis, se lève du bureau et va à la porte guetter si personne ne surgit, et alors tout doucement, sans le moindre bruit, il ferme la porte à clef, et s'approche d'elle ; sans cajoleries, ni compliments, ou caresses : il lui prend ses deux pattes de derrière et lui fait faire la brouette<sup>484</sup>, en lui faisant arpenter toute la pièce de long en large, en le menant comme ça, voilà... (*Dans le fond, les deux personnages imitent l'action rapidement.*) comme une brouette, oui, exactement comme une brouette ! La pauvre bête ne comprend pas cet instant de folie qui se répète chaque jour, régulier, identique, et elle serre au maximum son cou entre ses pattes antérieures, pleine de honte pour l'homme qu'elle respecte pourtant et qui est toute sa vie de chien, une vieille chienne d'ailleurs, à la merci angoissante et en même temps joyeuse de cet homme qui soudain redevient sérieux, impassible et respectable. Cette bête comprend ce qu'il y a de terrible dans l'acte qui s'accomplit. Ça ne serait rien si l'un de ses enfants lui faisait ça pour s'amuser. Mais elle sait que l'avocat est incapable de s'amuser, et elle comprend d'instinct l'aliénation et la folie que ce geste sous-tend ; il ne lui est pas possible d'admettre que son maître s'amuse, fût-ce un seul instant. Et elle continue à le fixer d'un regard affreux, terrifié.

*La lumière redevient diffuse.*

483 Il s'agit d'un des Personnages, avec un masque d'animal (N.d.A.).

484 Le passage fait allusion à la nouvelle *La brouette*, in *Nouvelles complètes*, op. cit., p. 1710-1715.

PIRANDELLO Eh oui, Lietta, combien nous pâtissons, souffrons, luttons, en prenant si follement au sérieux ce qui en fait ne l'est pas : tout est si inutile, éphémère et changeant. Un seul instant et tout a changé : un éclair ! Nous-mêmes, nous changeons continuellement ; pourtant la mémoire persiste en nous : celle, écrite, des grands classiques, des philosophes, des scientifiques, des explorateurs. Mais moi aussi je me souviens de mes jeux à moi : bêtes, insensés, inutiles comme les jeux doivent l'être... (*Comme s'il s'abstrayait.*) Le château, le train, et le petit cheval blanc : c'est devenu le rêve de ma vie.

*Ses trois enfants semblent sursauter ; ils le regardent tous les trois et s'interrogent sur le sens de ces mots. Lui aussi les observe, ils sont les uns à côté des autres : ses trois enfants et son père qui était resté à l'écart mais qui maintenant se joint à eux. Venant du côté opposé, sa femme les rejoint aussi, et, en dernier, sa mère.*

PIRANDELLO Voilà, c'est bon maintenant : la petite famille est au complet.

*Le groupe disparaît doucement dans le noir. Une autre cigarette.*

*Dans les cages-loges les Personnages (qui viennent de rentrer) redeviennent visibles dans la pénombre, ils changent de costume.*

*Dépression se lève du bureau où il était resté, le rejoint et lui pose la main sur l'épaule.*

PIRANDELLO Cette fois, tu ne pouvais pas être absent, n'est-ce pas ? Et quand donc ? Quand il y a ma famille, bien sûr, tu es toujours collé, eh bien je t'en prie ! (*Il se met à rire, malheureux. Il hoche la tête, dans un geste de déception.*) Je voulais me refaire une famille : une famille à moi, à moi seul, parce que je l'aurais créée là, dans ma tête (*il se touche la tempe*), dans mes livres, dans mes poèmes, dans mes essais, et puis dans le théâtre, qui est ma vie ! Une famille qui ne pourrait pas me

décevoir ni me trahir, en plus de demander toujours, de prétendre, de profiter... et j'ai tout remis en cause pour elle ! (*Il lève les yeux, l'air de quelqu'un qui cherche désespérément une oasis dans le désert, mais personne n'est sur la balançoire ; il regarde alors autour de lui.*) Où es-tu ? Tu ne veux pas de moi ? Même pas dans mon imagination ?

*Dépression lui indique une présence derrière eux : c'est Marta Abba, descendue de la balançoire et enfin sur le même plan que l'écrivain.*

MARTA ABBA Maître...

PIRANDELLO (*avec un sourire amer.*) Je n'ai plus personne dans la vie qui ne m'appelle ou pense à moi sans mon nom de famille, ou sans me qualifier de professeur, de père, ou de maître justement...

MARTA ABBA Vous avez soixante-sept ans, Maître.

PIRANDELLO Et je suis si las ! J'aurais encore tant à faire tellement, tellement mais je ne crois pas qu'il vaille la peine d'ajouter quoi que ce soit à tout ce que j'ai déjà fait ; les hommes ne le méritent pas, entêtés comme ils sont à s'enfoncer de plus en plus dans la stupidité, la bestialité, les querelles. Le temps est ennemi ; les âmes adversaires. La contemplation ne trouve plus sa place au milieu de tant de tumulte, et d'un désir si forcené de carnage<sup>485</sup>.

MARTA ABBA Et avec tout cela, vous n'avez pas appris à être seul.

PIRANDELLO Hélas, je l'ai bien appris. On n'explique pas la vie, on la vit. Même si j'ai toujours prétendu que la vie, ou bien on l'écrit, ou bien on la vit. Et moi, ne suis-je pas seul depuis toujours ?

485 Lettre datée du 21 novembre 1936, traduction partielle de C. de Lignac et H. de Mariassy, dans M. Abba, « Dix ans de théâtre avec Luigi Pirandello », in *Théâtre*, L. Pirandello, Paris, Denoël, 1967, vol. I, p. 7-30 (30).

MARTA ABBA Mais moi, je ne suis pas un Personnage, j'existe, je suis réelle et je suis mortelle, vous voyez bien mes cheveux roux et mes yeux !

PIRANDELLO Je les vois, je les vois toujours, trop, jusqu'à ce qu'ils me semblent irréels.

MARTA ABBA Je suis vivante, j'ai un passeport, sur lequel on lit mon nom et mon prénom.

PIRANDELLO Mais alors pourquoi te vois-je ici ? Comment peux-tu être réelle ici, maintenant, face à moi ? Non, non, tu es à Milan, avec ton père, avec ta famille. Mais, pour moi c'est toi ma famille, tu es l'être qui m'est le plus cher au monde, à qui je veux tout laisser, mon avenir, mes travaux, les droits de mes comédies que je n'écris désormais que pour toi. Et tu es donc bien présente, toujours, mais ici, seulement ici, dans ma tête en feu, vivante, folle !

*Il y a maintenant un changement d'atmosphère, perceptible surtout chez Marta, qui s'implique et s'enflamme, d'autant plus « vivante » qu'elle devient à ce moment-là le Personnage d'une fiction scénique, la « fiction » très réelle et très vraie de Quand on est quelqu'un. Elle met un petit masque sur son visage, s'approche de lui et lui donne également un masque léger à porter (peut-être juste autour des yeux, le masque pourra être remplacé par un autre signe symbolique, qui le transforme lui aussi en un Personnage immuable d'un drame). Elle le tutoie alors pour la première fois.*

MARTA ABBA Oui, voilà ta condamnation.

*Il parle, comme s'il était perdu et désormais un homme fini, avec ce petit masque qui le fige et qui, sur lui, paraît paradoxal. Il gesticule comme un pantin (il va d'ailleurs utiliser dans le monologue qui suit le terme « mannequin »).*

PIRANDELLO Oui, je sais...<sup>486</sup> parce que tu me vois, tu veux que je sois encore vivant, comme toi... Et tu es prête à tout... Et maintenant, tu me reproches le mal que je ne t'ai pas fait... Mais je ne dois pas te le faire, parce que je ne suis plus vivant comme toi, moi : toi, ma vivante jeunesse hors de moi-même, jeunesse de mon esprit dans ton corps à toi - pas dans le mien, pas dans le mien qui est déjà vieux... Tu ne comprends pas, ce scrupule, en moi, cette pudeur d'être vieux en face de toi qui es jeune. Et cette chose atroce qui arrive aux vieux, tu ne la connais pas : un miroir - s'y découvrir tout à coup - et la désolation de se voir qui tue chaque fois l'étonnement de l'avoir oublié, et cette honte au-dedans, cette honte, comme de quelque chose d'obscène, de se sentir alors, avec cet aspect de vieux, le cœur encore jeune et chaud. Oh ! Tu es vivante et jeune, mon enfant ! Tiens, si vivante encore que tu es déjà changée - tu peux changer, toi, d'un moment à l'autre, et moi non : moi, je ne peux plus. Tu n'as pas pensé que ce n'est plus possible pour moi, d'être encore vivant, moi aussi, de cette façon-là... Tu as pris pour toi, ma chérie, mon dernier instant de vraie vie : mais pense-y ! pense-y ! comment t'en consolerais- tu ? Tu ne peux que te dire que ce dernier instant n'est pas celui d'un vieux quelconque, mais d'un vieux qui est quelqu'un - quelqu'un à qui tous les instants, tous, l'un après l'autre, ces instants innombrables, tous ceux d'une vie, avaient servi à devenir justement quelqu'un - quelqu'un qui ne peut plus vivre, chérie, plus vivre, sauf pour en souffrir. (*Solennel.*) Celui qui est quelqu'un, personne ne le voit vivant. (*Un silence.*) Tu as pu me voir, toi, parce que pour toi je n'étais pas quelqu'un, mais un homme que tu voulais vivant, comme détaché de moi, dans le moment où, toi, tu te trouvais ; mais moi, tout ce que j'étais, moi, quelqu'un, qu'est-ce que j'étais devenu ? Hein ? Un mannequin pour toi. C'est si vrai qu'en tant que quelqu'un, tu ne m'as jamais vu vivant, toi ; et tu ne pouvais pas me voir. Tu me demandes même, irritée : « Pourquoi est-ce que tu en souffres ? » Tu le sais

maintenant pourquoi j'en souffre : et cela ne t'intéresse plus de le savoir. Tu m'as vu finalement en quelqu'un ; et pour toi, je ne suis plus vivant. En vérité, quand on est quelqu'un, on doit, au moment juste, décréter sa propre mort, et rester enfermé, comme cela : gardien de soi-même.

MARTA ABBA Tu as peur ?

PIRANDELLO De quoi ?

MARTA ABBA D'en finir !

PIRANDELLO Ce n'est pas de la peur. C'est une nécessité. Ma nécessité. Sans pitié. Et aussi un dégoût de tout. Un fardeau.

*Tous les Personnages sortent de leurs cages/loges. Ils l'entourent comme pour le saluer, lui demander quelque chose, l'interviewer : anxieux, pompeux, affamés.*

[...]

*Maintenant la lumière baisse très, très lentement, tandis que Pirandello rejoint péniblement une des cages, ou loges, qui sont restées vides, et va chercher un costume de monarque et une couronne, sans enlever le petit masque qu'il porte déjà : il est Henri IV.*

*En le voyant habillé ainsi, les Personnages s'agitent inopinément, ils chuchotent et bougonnent jusqu'à ce qu'un éclair de lumière inonde dramatiquement la scène et les fasse hurler.*

*L'un d'entre eux se laisse tomber, soutenu immédiatement par les autres, comme blessé.*

*Tous regardent horrifiés Pirandello, avec crainte, commisération et peut-être de la haine.*

486 Cf. *Quand on est quelqu'un*, traduit par R. Perroud, TC, II, p. 841-907 (891-892).

PERSONNAGES Il t'a blessé?  
 Il l'a blessé ! Il l'a blessé !  
 Je l'avais bien dit !  
 Oh, mon Dieu !  
 Frida, viens là !  
 Il est fou ! Il est fou !  
 Maîtrisez-le !<sup>487</sup>

*L'un d'entre eux s'approche de Pirandello.*

PIRANDELLO Non ! Tu n'es pas fou ! Il n'est pas fou ! Il n'est pas fou !

*Pirandello/Henri IV fait quelques pas en arrière, rentre dans une des cages/ loges et s'enferme à l'intérieur. Il regarde les autres les yeux écarquillés, terrifié par la réalité de sa propre fiction.*

PIRANDELLO Maintenant, oui... forcément... ensemble ici, ensemble ici... et pour toujours !

*Un éclair de lumière le cadre derrière le grillage et le surprend tandis qu'il regarde désespérément devant lui, comme s'il voulait sortir alors qu'il est dans l'impossibilité de le faire.*

NOIR.

<sup>487</sup> Dans ce dernier passage, les répliques sont reprises de la fin d'*Henri IV*. Nous avons utilisé la traduction de M. Arnaud, TC, I, p. 1083-1154 (1153).

## Non domandarmi di me, Marta mia

di Katia Ippaso

Quante volte, caro maestro, le avevo sentito pronunciare quel suono che metteva stordimento e eccitazione solo ad avvicinarlo, New York, NEW YORK ! Lei ci aveva creduto, che io potessi finalmente debuttare a New York, in lingua inglese. Era questo che lei aveva sempre voluto per me, che conquistassi l'America. Sono stata così felice in questi primi giorni d'inverno, anche se ha fatto tanto freddo qui a New York. Glielo avevo scritto forse in una maniera un po' troppo veloce, e di questo adesso mi dispiace, ma era il mio modo di farle sapere quanto le ero riconoscente : « Sono ora di ritorno dalla rappresentazione del *Tovarich* di Jacques Deval. Teatro sempre traboccante, e pubblico sempre vibrante » 1 dicembre 1936. Le parlavo anche di Miller, in quella lettera, di Miller che aveva messo in scena una sua vecchia commedia di repertorio che però non avevo ancora visto. « La mia casa è a due passi dalla Fifth Avenue, di faccia ho la Cattedrale di St. Patrick. » Sono le ultime parole che io le ho consegnato, e sono contenta che sia andata così. Lei ha potuto vedere esattamente dove mi trovo, e sentire il pubblico vibrante di Broadway, esattamente come l'aveva sempre immaginato per me, sì, per me, solo per me.

Questa sera sono stata io a dover dire al pubblico del Plymouth Theatre : « Buonasera. Prima che inizi lo spettacolo, devo darvi un terribile annuncio. Oggi, 10 dicembre 1936, a causa delle conseguenze di una devastante polmonite è morto a Roma Luigi Pirandello ». Non riuscivo quasi a parlare, tremavo tutta. Dio solo sa come sono riuscita a recitare. Tutto il mondo ricorderà questa data : 10 dicembre 1936. Per me è come se fossimo entrati d'improvviso, brutalmente, in un'altra era, un altro tempo, molto più tenebroso.

Sono le tre di notte, non riesco a dormire. La Cattedrale di St. Patrick è tutta illuminata, come se aspettasse qualcuno che deve ancora entrare a pregare.

Mi è arrivata prima la notizia della sua morte e subito dopo la sua ultima lettera (*la legge*): « Mi domandi di me, Marta mia, ti lamenti che non ti parlo di me, di quel che faccio. Non faccio più nulla, Marta mia, sto tutto il giorno a pensare, solo come un cane, a tutto ciò che dovrei fare, ancora tanto, tanto, ma non mi pare che metta più conto di aggiungere altro a tutto il già fatto ; che gli uomini non lo meritino, incornati come sono a diventare sempre più stupidi e bestiali e rissosi. Il tempo è nemico. Gli animi avversi. Tutto è negato alla contemplazione, in mezzo a tanto tumulto, a tanta feroce brama di carneficina. Ma poi, nel segreto del mio cuore, c'è una più vera e profonda ragione di questo mio annientarmi nel silenzio e nel vuoto. C'era prima una voce, vicino a me, che non c'è più ; una luce, che non c'è più...L'unico bene è per me il sapere che Tu hai vinto, che Tu trionfi, che tu sei lieta, e hai tutta la ragione d'esserlo, perché tutto quanto hai fatto, non è dono della fortuna, ma Te lo sei ben meritato, e altro, altro ancora Ti meriti, Marta mia, per quello che sei, per la grande, grande, pura luce della tua anima, per la non meno grande nobiltà del tuo cuore, per la bellezza e la grazia del corpo, creazione d'elezione, adorabile... Marta mia, la lettera è già lunga, ed è tempo che la mandi alla posta. Ma quando Ti arriverà ? Se penso alla distanza, mi sento subito piombare nell'atroce mia solitudine, come in un abisso di disperazione. Ma tu non ci pensare. Ti abbraccio forte forte, con tutto, tutto il cuore. Il Tuo Maestro. » 4 dicembre 1936<sup>488</sup>. Mittente, Luigi Pirandello, via Antonio Bosio 15 ; destinatario Marta Abba, Plymouth Theatre, New York.

New York... adesso io sono qui, in questa mia casa vicino alla Fifth Avenue, recito a Broadway, e mi chiedo dove è cominciato tutto questo. In valigia avevo portato tutte le sue lettere, Maestro.

Centinaia e centinaia di lettere. Perché l'ho fatto lo capisco solo ora. Un presentimento ? E adesso sono sparse tutte qui sul letto e sul pavimento di questa casa di Manhattan, e con le loro voci assordano il silenzio che c'è tutto intorno a me.

488 L'ultima lettera che Pirandello scrisse a Marta Abba è effettivamente del 4 dicembre 1936. La lettera citata nel testo di Katia Ippaso, tuttavia, non corrisponde a quest'ultima, ma è una mescolanza di passi tratti da lettere precedenti, in particolare quella del 21 novembre 1936 (in LMA, p. 1383-1388).

## **Ma chère Marta, ne me demande pas de mes nouvelles**

par Katia Ippaso

Combien de fois, cher maître, je vous avais entendu prononcer ce nom dont le son nous mettait déjà dans un état d'émerveillement et d'excitation : New York, NEW YORK ! Vous étiez sûr que j'y arriverais un jour, à faire mes débuts à New York, et en langue anglaise. C'était ce que vous avez toujours souhaité pour moi, que je parte à la conquête de l'Amérique. Et moi, j'étais si heureuse ces premiers jours d'hiver, même si, ici, à New York, il faisait si froid. Je vous l'avais écrit, sans doute trop rapidement, et je le regrette maintenant, mais c'était ma manière de vous exprimer ma reconnaissance : « Je rentre à peine de la représentation de *Tovaritch* de Jacques Deval. Le théâtre est toujours plein, et le public toujours vibrant. » Lettre du 1<sup>er</sup> décembre 1936. Dans ma lettre, je vous parlais également de Miller, l'une de ses vieilles comédies, que pourtant je n'avais pas encore vue, était alors à l'affiche. « Mon appartement est à deux pas de la Fifth Avenue ; juste en face de la Cathédrale de St. Patrick. » Ce sont les derniers mots que je vous ai envoyés et je suis contente qu'il en soit ainsi. Vous avez pu voir où je suis exactement, et vous avez pu entendre le public vibrant de Broadway, comme vous l'aviez toujours imaginé pour moi, oui, pour moi, rien que pour moi.

Ce soir, c'est moi qui ai dû faire cette annonce au public du Plymouth Theatre : « Bonsoir, Mesdames et Messieurs. Avant le début du spectacle, je dois vous annoncer une terrible nouvelle. Aujourd'hui, le 10 décembre 1936, Luigi Pirandello est mort à Rome des suites d'une violente pneumonie. » Je n'arrivais presque pas à parler, je tremblais. Dieu seul sait comment j'ai pu jouer. Tout le monde se souviendra de cette date : le 10 décembre 1936. Pour moi, c'est comme si on était entrés d'un coup, brutalement, dans une autre époque, un autre temps, bien plus sombres.

Il est trois heures du matin, je n'arrive pas à dormir. La cathédrale de St Patrick est tout illuminée, comme si elle attendait encore quelqu'un qui entrerait pour prier.

J'ai reçu la nouvelle de votre mort et, peu après, votre dernière lettre (*elle la lit*) :

« Tu demandes de mes nouvelles, ma chère Marta, tu te plains que je ne te parle pas de moi, de ce que je fais. Je ne fais plus rien, ma chère Marta, je passe mes journées à méditer sur tout ce qui me reste à faire, - tellement, tellement - mais je ne crois pas qu'il vaille la peine d'ajouter quoi que ce soit à tout ce que j'ai déjà fait ; les hommes ne le méritent pas, entêtés comme ils sont à s'enfoncer de plus en plus dans la stupidité, la bestialité, les querelles. Le temps est ennemi ; les âmes adversaires. La contemplation ne trouve plus sa place au milieu de tant de tumulte et d'un désir si forcené de carnage<sup>489</sup>. D'ailleurs, dans le secret de mon cœur, il y a une raison bien plus vraie et profonde pour expliquer cette volonté de m'anéantir dans le silence et dans le vide. Avant, il y avait une voix, près de moi, qui n'est plus là ; une lumière qui n'est plus là... la seule joie pour moi est de savoir que tu as gagné, que tu triomphes, que tu es heureuse, et tu as bien raison de l'être, parce que tout ce que tu as réalisé n'est pas le don du destin, tu l'as bien mérité, et tu mérites bien d'autres triomphes, ma chère Marta, pour ce que tu es, pour ton âme si lumineuse, pour ton cœur si noble, pour ta beauté et ta grâce, qui sont les signes d'un être supérieur, digne d'être adoré... ma chère Marta, ma lettre est déjà bien longue ; il faut que je te l'envoie. Mais quand la recevras-tu ? Si je pense à cette distance qui nous sépare, je retombe d'un coup dans cette solitude terrible qu'est la mienne, comme dans un abîme de désespoir. Mais n'y pense

pas. Je t'embrasse très très fort, de tout mon cœur. Ton maître. Le 4 décembre 1936. » Expéditeur, Luigi Pirandello, 15 Rue Antonio Bosio ; destinataire Marta Abba, Plymouth Theatre, New York.

New York... maintenant je suis là, dans cet appartement près de la Fifth Avenue, je joue à Broadway, et je me demande où tout cela a commencé. Dans ma valise j'avais emporté toutes vos lettres, maître. Des centaines et des centaines de lettres. Maintenant je comprends pourquoi. Un pressentiment ? À présent, elles sont toutes éparpillées dans ma chambre, sur le lit et par terre, dans cet appartement de Manhattan, et leurs voix assourdissent le silence qui m'entoure.

.....  
489 Lettre datée du 21 novembre 1936, traduction partielle de C. de Lignac et H. de Mariassy, dans M. Abba, « Dix ans de théâtre avec Luigi Pirandello », in L. Pirandello, *Théâtre*, Paris, Denoël, 1967, vol. I, p. 7-30 (30).

## Lettere impossibili (Italo Svevo e Luigi Pirandello)<sup>490</sup>

di Paolo Puppa

*Da un faldone emerso di recente e appartenente ad un pronipote dell'attore Camillo Pilotto, della Compagnia del Teatro d'Arte, è apparsa all'improvviso una copia della risposta di quest'ultimo ad una lunga lettera dattiloscritta di Ettore Schmitz, alias Italo Svevo, spedita a Luigi Pirandello, in data 5 dicembre 1926, all'indomani del quindicinale soggiorno che la detta compagnia aveva effettuato a Trieste dal 20 novembre al 4 dicembre, lettera conservata nel medesimo faldone. L'ultimo giorno Luigi e Marta Abba, prima attrice, erano stati ospiti di un pranzo offerto dalla famiglia di Svevo, in onore del commediografo, e successivamente di uno sfortunato rally pomeridiano alle grotte di Postumia.*

Caro Maestro,

Mi rivolgo a Lei con questa parola tanto impegnativa. Non certo per Lei, abituato ovviamente a ricevere simili nomi, ma insolito per me, perché in questo modo mi riconosco e mi dichiaro toto corde affiliato alla sua consorte, quella degli scrittori italiani. Sì, io anonimo direttore di filiale, e oggi anziano socio partecipante nella amministrazione della ditta Veneziani, azienda specializzata nella produzione e vendita di vernici per barche, contro la formazione di alghe. Ho combattuto tutta una vita, o meglio gli anni migliori della mia maturità di uomo, per impedire a questo muschio melmoso e verdastro di attecchire sul legno delle imbarcazioni. Ho seguito nelle fornaci i processi che portavano alla miscela misteriosa del preparato,

---

<sup>490</sup> P. Puppa, « Italo Svevo e Luigi Pirandello », in *Lettere impossibili. Fantasma in scena : da Ibsen a Pasolini*, Rome, Gremese, 2009, p. 55-65.



che gli austriacanti volevano strapparci a tutti i costi durante la gloriosa guerra, un prodotto che rendeva le barche, e anche le navi, più veloci. L'agiatezza, che Lei Maestro ha visibilmente notato e non ha mancato di sottolineare, dipende dalla chimica e dalla lotta che abbiamo sostenuto sotto l'acqua contro la vegetazione parassitaria. Lotta sostenuta in fornaci appestanti che mi hanno infettato l'anima di trementina e acqua ragia e altri tremendi fetori. Anche Lei, mi è stato detto, un tempo viveva di rendita grazie a ciò che risiede sotto, non l'acqua nel suo caso, ma la terra, ovvero miniere di zolfo.

Insomma, mi permetta di ribadirlo con questa goffa lettera di ammirazione e di ringraziamento per averci onorato colla sua presenza a casa nostra, io pure mi considero uno scrittore, anche se non baciato dalla grazia del successo e dalla luce della notorietà come Lei. È stata una grande emozione condurla nella macchina di famiglia a visitare le grotte di Postumia, nostra gloriosa e modesta meta turistica, assieme alla sua giovane protetta, la valida interprete di tante sue commedie, in particolare della Figlia nei *Sei personaggi* che tutti abbiamo tanto apprezzato in scena l'altra sera al Teatro Verdi di Trieste. Intendo Marta Abba.

Certo, modesta se paragonata ai celebri luoghi della storia e del mito, a cominciare dai templi greci, nella sua città natale, Girgenti, e all'infinita serie di tracce nate dalla frequentazione dei sogni e delle leggende antiche nella vostra regione. Spero Lei non si sia adirato con me quando, durante una svolta nella salita della vettura, con tutti quei tornanti che sembravano non finire mai, prima che la Signorina cominciasse a manifestare disagi e fastidi allo stomaco, per poi rigettare (mi spiace ricordare un episodio penoso per tutti) - la colpa forse va fatta risalire al vino istriano, un po' aspro, che la « sua » Marta aveva gustato in modo eccessivo durante il piacevolissimo pranzo -, mia figlia Letizia, una ragazza che non perde occasione per ciacolare ma sempre con innocenza e bonarietà, mi ha chiesto sussurrando, non

tanto però che Lei non sentisse, l'età della « bela mula ». Vedere questa radiosa creatura vicino ad un uomo maturo forse ha turbato la fantasia della ragazza. Letizia, del resto, credo abbia gli stessi anni di Marta, più o meno, mentre Lei Maestro, mi sono informato, all'anagrafe risulta averne solo sei meno di me. Eppure, Lei potrebbe essermi figlio per l'energia e la grinta che sfodera accanto alla personcina da Lei tanto apprezzata e protetta. E questa Marta, attrice e personaggio insieme, merita, parlo con schiettezza, tutto il suo interesse. Ma non scrivo per questo dettaglio certo inutile per Lei, dato il trasporto visibile che investe a favore della sua Musa prediletta.

No, le scrivo solo per una puntigliosa precisazione che mi preme dentro l'animo, e se non lo faccio mi sembra di scoppiare. Metto il mio cuore nelle sue mani, caro Maestro. Quando nel rientro a casa siamo arrivati coll'automobile davanti al cancello della Villa, ed io ero confuso e imbarazzato dal silenzio cupo e minaccioso che s'era fatto largo tra di noi, scendendo dopo la visita alle Grotte, sia per il malessere di Marta sia per l'infelice domanda di Letizia, mentre la Signorina continuava nel suo stato doloroso di nausea e vomito continuo (non si preoccupi per l'arredo della vettura. Ho provveduto a cambiarlo, e Lei non mi deve niente, per carità), ho accennato, come Lei ricorderà di certo, alla festa che avevo organizzato per la serata. Mi era stato detto dall'amministratore della vostra compagnia che vi fermavate un'altra sera, nonostante non vi fossero più repliche a teatro dell'abbondante ciclo dei suoi copioni, stimati da tutta la parte colta del pubblico. Degli altri, non si dia pensiero. *Quantité négligeable*, come direbbero i nostri comuni traduttori francesi Larbaud e Crémieux. Indubbiamente, alcuni testi sono apparsi di difficile lettura, specie *Il gioco delle parti*, salutato alla fine anche, sia pure in minima quota, da qualche fischio. Forse le motivazioni che inchiodavano la donna ad uno strano comportamento, la indubbia viltà del protagonista cornuto, così come le relazioni un po' morbide nel classico triangolo, non sempre sono emerse con chiarezza.

Ma, come ho provato a spiegare a qualche grossolano detrattore del suo teatro, basterebbe il fatto che la sua compagnia ha offerto anche *La donna del mare*, del grande commediografo norvegese, che ha influenzato certo Lei come me, ossia Ibsen, nella mia città tanto amato, per giustificare il vostro lavoro.

Comunque, per non perdere il filo, alla fine di questa accidentata escursione e della drammatica discesa dicevo, ho provato a coinvolgerla nella festa a casa mia, che iniziava verso le ventuno. Lei avrebbe potuto fermarsi nell'appartamento per gli ospiti. Abbiamo stanze, anche troppe, là dentro, come ha ben visto col suo sguardo un po' ironico durante la visita preliminare, e Lei avrebbe potuto riposarsi, e far riposare anche la sua Marta. Era assicurata la crema della giovane intelligenza triestina con ospiti importanti, smaniosi di avvicinarla. C'erano Umberto Saba, Bobi Bazlen, Eugenio Montale, Leo Ferrero, Giuseppe Prezzolini, Giacomino Debenedetti tra tanti altri. Tutti giovani, con cui io mi trovo bene, respiro agevolmente, senza schiacciarli col mio carisma, perché questi quasi ragazzi mi circondano di attenzioni gentili e infinite, a medicare antiche ferite per la precedente, mostruosa assenza di rumore attorno alla mia figura.

Invece Lei bruscamente, sì lo confesso, un po' troppo bruscamente, ha alzato le spalle e s'è messo a parlare in stretto siciliano colla Signorina, che poi mi risulta essere lombarda e non mi è chiaro come potevate intendervi con quegli accenti un po' duri. Quando siamo scesi e ho capito che la mia vettura, dall'odore ormai nauseabondo per tutto ciò che la "sua" Marta aveva gentilmente rigettato, avrebbe dovuto condurvi in albergo, perché volevate ripartire verso sera (scelta che m'è sembrata subito poco comprensibile in quanto il viaggio di sera è molto più disagiata rispetto a quello di mattina), quasi a disfarvi di noi con urgenza e di me in particolare, ho osato chiederle se poi avesse mai letto, o dato un'occhiata alla mia *Coscienza di Zeno* di cui si vocifera un po' nei circoli non solo locali. James

Joyce, su cui terrò presto a Milano una conferenza, lo considera il testo più importante uscito da una penna italiana nel dopoguerra. Lei allora s'è girato di scatto, con occhi divenuti all'improvviso piccoli piccoli e un po' crudeli, il volto affocato dalla tensione e anche dalla rabbia, incomprensibile perché me n'ero sempre rimasto zitto circa il mio lavoro sotterraneo, e parlato solo del suo, e m'ha domandato invece a muso duro «Perché, anche lei scrive, adesso?». Come può avermi liquidato così? Come fa a non sapere che scrivo da sempre, se utilizziamo i medesimi traduttori? Avrò pure ascoltato a casa mia i giornalisti dell'«Indipendent» e delle altre Gazzette accennare alle mie fatiche letterarie, per strapparle, magari con malizia, qualche parere sul caso dello scrittore misterioso scoperto all'estero. Non le saranno sfuggite nel mio salotto le foto con dedica dei comuni, ripeto comuni, traduttori francesi. E quella della cara Marie-Anne Comnène, la vivacissima moglie di Crémieux. Vuole forse relegarmi al ruolo di mecenate, di simpatico e a volte balzubiente ospite abituato a ricevere nella sua Villa gli artisti di prosa e di musica che via via si esibiscono nelle sale triestine?

Ho l'impressione che Lei un po' mi invidi nella vita privata. L'agio alto borghese di una casa garantita, piena di benessere e di socialità, passata indenne da una cultura all'altra, dalla tedesca all'italiana, restando intatta nei suoi valori e nella sua economia. Una moglie ancora bella, una figlia adorante, un bravissimo genero come il dolce Antonio, tre nipotini meravigliosi che saranno da grandi la gioia dei loro genitori. Unità di cuori e parentele intese come vera amicizia. Un'atmosfera musicale, non solo per la costante circolazione di struggenti spartiti nei nostri salotti, ravvivata da buon cibo e buon vino, purché non scolato con tanta inesperienza, come ha fatto la «sua» Marta.

Nondimeno, Maestro, non si fermi all'apparenza. Io vado per i settant'anni. L'anno prossimo saranno sessantasei, infatti. Sono stanco come Abramo al termine della propria esistenza. Una sua

parola benevola in Italia potrebbe spalancarmi tante porte del chiuso mondo letterario nostrano, che mi impedisce l'accesso ai suoi circoli e alle sue enclaves. All'estero, Lei lo saprà, si meravigliano per tanta sordità dei miei compatrioti. Io lo so, io lo so, Maestro che quando non ci sarò più, tra qualche anno, prima o dopo, diverrò qualcuno anch'io. Magari nelle scuole si studieranno le mie opere ignorate qua, opere che hanno riempito per anni i magazzini della fabbrica triestina colle copie invendute, e stampate a spese mie. Ma lo sa, lo sa Lei, che durante l'esilio muranese, mentre ero sequestrato nella filiale in mezzo ai *mussatti* della laguna veneziana, mia suocera imprenditrice mi faceva spiare dagli operai perché non lasciassi la fornace o i libri della contabilità e non mi rimettessi di nascosto a scrivere? A questo sono arrivato. Affogato nella stearina, nella biacca e nel corundo. Mentre D'Annunzio trionfava a Venezia e tutti parlavano di lui, anche più di Lei, per la verità, o di Lucio D'Ambra o di Forzano, io scrivevo copioni teatrali senza alcuna prospettiva, ignorato da tutti.

Perché ho molte commedie nel cassetto, senza però grandi (o presunte grandi) attrici a me devote, senza impresari e produttori a mia disposizione. E *pourtant* sono sicuro che, se ci sarà ancora vita tra qualche decennio nel nostro infelice pianeta, io verrò risarcito, Maestro. La partita delle entrate e delle uscite verrà ritoccata, a mio favore. C'è un Dio, sì c'è qualche Dio nei poster, magari un tribunale che attende i sopravvalutati e i trascurati, rimescolando le carte.

Una sua parola, comunque, e l'opera mia sarà salva, fin da ora, con me presente e respirante. Sono anch'io, in fondo, un personaggio in cerca di pubblico. Se solo Lei volesse. Le feste che organizzo alla fine dei concerti e delle recite sono sempre dei tentativi un po' patetici di farmi conoscere come scrittore, sempre in punta di piedi, mentre servo io stesso i liquori o le tartine coll'insalata russa della nostra cuoca slovena. Ma con Lei, il più grande e il più celebre, oso gettare la maschera e divento maleducato nella mia insistenza.

Non deve invidiarmi nel privato. Non è tutto oro quello che riluce. So, così qua si mormora, le sue disgrazie, la moglie in casa di cura per non usare un termine più tragico, una figlia lontana che l'ha quasi abbandonato, un figlio con cui non sempre riesce ad intrattenere un rapporto sereno, e una terribile solitudine dentro di sé, al di là della marea di persone che l'avvicinano giorno dopo giorno. Non mi invidi Maestro e mi aiuti, piuttosto. A leggerla, a seguirla in scena, io ho inteso nodi e segreti della sua sensibilità intima che forse sfuggono agli altri. Io vengo da una razza antica, da una religione diversa, anche se trascuro ogni forma di culto. Sono in grado di cogliere indizi dovunque mi si presentano. Delle quattordici commedie presentate al Verdi, di cui ben dodici sono sue (anche questo le è stato rimproverato), i *Sei personaggi* offrivano quasi uno spaccato della sua storia privata, colla giovinetta che potrebbe esserle figlia, in fondo. Non le riporto i commenti in sala da parte dei suoi nemici.

Lei è stanco di fare questa vita, sazio di girare il mondo con questa bella donna, o meglio con questa creatura certo molto interessante, forse solo un tantino viziata, e troppo più giovane per Lei, convenga con me. E la famiglia a Roma lontana e gelosa, e invidie e pettegolezzi alle sue spalle, e contrasti dovunque. Lei è stanco, sfinito e molto solo. Il successo è un'ombra che di sera, nella nostra camera, non riscalda il letto e il focolare. Il successo aiuta la prima colazione, mentre Lei sfoglia le *Gazzette* finalmente osannanti (chi è famoso viene sempre trattato coi guanti dai giornalisti cortigiani che censurano i mormorii sfavorevoli nel Ridotto) ma il buio raddoppia le nostre paure. Lei nel suo letto d'albergo non ha al fianco una moglie con cui ha costruito un passato comune, conosciuta e a sua volta competente in tutti i più intimi aspetti reciproci della vita quotidiana. Noi dovremmo incrociarci, io e Lei, ma sì, cedere ciascuno all'altro un po' della propria ricchezza, per coprire i vuoti che ci addolorano. Provi a leggere questa mia lettera, a finirla, a non cestarla. Per favore, non alzi le spalle come in vettura, mentre scivolavamo giù da Postumia. Ora non ci

sarà questa Marta, siamo soli io e Lei. Mi può leggere con calma. E intendere la mia parola. È un'offerta di amicizia questa, non solo una richiesta di aiuto. Quando vuole, la mia casa è sua. Ci venga, magari senza la detta Signorina. Ma della devozione di costei, io non sarei poi così sicuro. Indirizzo questa missiva all'albergo veneziano, da Lei indicatomi, perché la città che tanto bene (purtroppo) conosco sarà la sede di un'altra lunga permanenza della sua compagnia. Mi creda, con devozione, suo Ettore.

23 dicembre, Grand Hotel, Rimini

Egregio Signor Schmitz,

il Maestro Pirandello, leggermente indisposto per i postumi di un fastidioso raffreddore, mi incarica di ringraziarla per il gradito pranzo offerto dalla gentile Livia, sua moglie, nell'ultimo giorno del soggiorno triestino. La Signora Abba si scusa ancora per aver sporcato la sua vettura, ma i tornanti delle colline sopra la bella città le sono parsi davvero duri da reggere, specie dopo un ricco e generoso pasto. Infine, sempre il Maestro, ora diretto in Germania, teme che coi continui spostamenti di albergo per le sempre più frequenti tournées, buona parte delle missive a lui dirette siano andate smarrite. E mi sollecita a rivolgerle i suoi migliori auguri per la attività di bravo e sagace industriale di vernici.

Pscr.

Grazie per aver invitato anche me e la Signora Chellini al detto pranzo, ma io, attraverso mio padre feltrino, vengo dalla montagna e concordemente colla collega abbiamo preferito che il Maestro e la prima attrice fossero lasciati tranquilli durante un momento di

autentico ristoro e di distrazione dalle pene del lavoro, per un pranzo tutto sommato gradevole, almeno suppongo, almeno auspico. Cordiali saluti. Camillo Pilotto, della Compagnia del Teatro d'Arte, Sede romana Teatro degli Odescalchi.

## Lettres impossibles (Lettre de Svevo à Pirandello)

par Paolo Puppa

*Dans un dossier retrouvé récemment et appartenant à l'un des petits-fils du comédien Camillo Pilotto, du Teatro d'Arte, a refait surface une copie de la réponse de ce dernier à une longue lettre dactylographiée qu'Ettore Schmitz, alias Italo Svevo, avait envoyée à Luigi Pirandello, le 5 décembre 1926, et qui est également conservée dans ce même dossier. Svevo l'avait rédigée lors d'une tournée de quinze jours que cette compagnie avait effectuée à Trieste, du 20 novembre au 4 décembre 1926, et plus précisément le lendemain de la dernière représentation. En effet, le dernier jour, Luigi Pirandello et Marta Abba, la première actrice de la compagnie, avaient été conviés à un déjeuner offert par la famille Svevo en l'honneur de l'auteur dramatique. Dans l'après-midi avait suivi un malheureux rallye aux grottes de Postumia.*

Cher Maître,

Je m'adresse à vous par ce terme tant astreignant. Pas pour vous, certes, car vous en avez l'habitude, mais il est du moins insolite pour moi. Car, de cette manière, je me reconnais et me déclare de tout cœur affilié à la confrérie qui est la vôtre : celle des écrivains italiens. Moi, autrefois directeur anonyme d'une filiale de l'entreprise Veneziani et aujourd'hui associé *senior* et coresponsable de l'administration de cette même entreprise, spécialisée dans la production et la vente des vernis pour bateaux qui protègent contre la formation d'algues. Toute ma vie, ou pour mieux dire, durant mes plus belles années d'homme mature, j'ai combattu pour empêcher que ce musc boueux et verdâtre ne s'attaque au bois des bateaux. J'ai personnellement suivi dans les fournaies les procédés qui amenaient au mélange mystérieux de cette préparation, que, pendant la glorieuse guerre, les Autrichiens voulaient

nous arracher à tout prix, car elle rendait les bateaux et les navires plus rapides. Cette richesse que vous avez visiblement remarquée, cher Maître, comme vous n'avez pas manqué de le souligner, est le résultat de la chimie et de la lutte que nous avons menée sous l'eau contre toute une végétation parasitaire. Une lutte menée dans des fournaies qui empestaient, et qui ont contaminé mon âme d'essence de térébenthine et d'autres puanteurs terribles. Vous aussi, m'a-t-on dit, autrefois, vous viviez de rente, exploitant ce qui se trouve en dessous ; dans votre cas non pas sous l'eau, mais sous terre, à savoir les mines de soufre.

Enfin, permettez-moi de vous le déclarer dans cette lettre maladroite qui est censée vous exprimer non seulement mon admiration, mais aussi mes remerciements pour nous avoir honorés de votre présence dans notre demeure. Je me considère moi-même comme un écrivain, même si la grâce du succès et la lumière de la notoriété ne m'ont pas encore touché, comme c'est en revanche le cas pour vous. Cela a été une grande émotion que de vous conduire dans notre voiture de famille visiter les grottes de Postumia, notre glorieuse et modeste destination touristique, avec votre jeune protégée, l'interprète talentueuse de vos nombreuses œuvres théâtrales, et notamment du rôle de la Belle-Fille dans les *Six personnages*, la pièce que nous avons tous appréciée l'autre soir, au théâtre Verdi de Trieste. Je parle de Marta Abba.

Une destination touristique modeste, si on la compare aux lieux célèbres de l'histoire et du mythe, en commençant par les temples grecs de votre ville natale, Agrigente, et à la série des traces des rêves et des légendes antiques qui restent dans votre région. J'espère que vous ne vous êtes pas irrité contre moi. En effet, alors que la voiture s'engageait dans un tournant dans la montée, avec tous ces virages qui semblaient ne plus finir, un peu avant que Mademoiselle ne commence à manifester des désagréments et des gênes à l'estomac, pour finalement tout vomir (je suis navré d'évoquer un épisode si fâcheux pour nous tous) – la

faute sans doute est à attribuer au vin de l'Istrie, un peu aigre, que votre chère Marta avait excessivement goûté durant ce déjeuner très agréable –, ma fille Letizia, une jeune qui ne perd jamais une occasion pour papoter, même si toujours avec innocence et bonhomie, m'a demandé en chuchotant, mais malheureusement pas assez pour que vous n'entendiez pas, quel âge avait cette belle demoiselle. Le fait de voir cette radieuse créature aux côtés d'un homme mûr a sans doute troublé son imagination de jeune fille. Letizia a d'ailleurs le même âge que Marta, à quelques années près, me semble-t-il ; alors que vous, cher *maestro*, j'ai pu le vérifier, vous n'avez que six ans de moins que moi. Et pourtant, vous pourriez être mon fils à en juger par l'énergie et par le mordant que vous montrez lorsque vous êtes près de cette jeune fille que vous appréciez et protégez tant. Et cette jeune Marta, en tant que comédienne et que femme, mérite, je le dis avec toute franchise, autant d'intérêt. Mais je ne vous écris pas pour vous donner mon avis, d'ailleurs inutile pour vous, vu l'élan manifeste que vous investissez pour votre muse bien aimée.

Non, je vous écris plutôt pour une pointilleuse mise au point qui m'opresse l'âme ; si je ne le faisais pas, j'aurais l'impression d'exploser. Je mets mon cœur entre vos mains, cher Maître. Revenant à la maison après la visite des grottes, une fois arrivés en voiture devant le portail de notre villa, alors que j'étais trop confus et embarrassé à cause du silence oppressant et menaçant qui s'était créé entre nous, à la fois pour le malaise de Marta et pour la malheureuse question de Letizia, tandis que Mademoiselle était toujours dans un état douloureux de nausée et qu'elle vomissait sans cesse (ne vous inquiétez pas pour les sièges de ma voiture : j'ai fait changer leurs revêtements, mais vous ne me devez rien, ne vous en faites pas pour ça), j'ai fait allusion, vous vous en souviendrez certainement, à la fête que j'avais organisée chez nous pour le soir même. L'administrateur de votre compagnie m'avait dit en effet que vous resteriez une autre nuit, même s'il n'y avait plus de dates de programmées pour les représentations au théâtre de vos

pièces, qui sont admirées par tous les spectateurs cultivés. D'ailleurs, pour les autres, il ne faut même pas en tenir compte. Ils ne forment qu'une quantité négligeable, comme le diraient les traducteurs français que nous partageons tous deux, Larbaud et Crémieux. On ne peut pas nier que certains de vos textes ont paru difficiles à comprendre, surtout *Le jeu des rôles*, qui a été salué à la fin par quelques sifflements, mais presque rien. Les raisons qui figent la dame dans un comportement étrange, l'évidente lâcheté du protagoniste cocu, ainsi que les relations un peu relâchées du trio classique n'y sont pas toujours clairement exposées, me semble-t-il. Mais, comme j'ai essayé de l'expliquer à quelques grossiers détracteurs de votre théâtre, le fait que votre compagnie ait également présenté au public *La dame de la mer* d'Ibsen, ce grand dramaturge norvégien qui a certainement eu une influence sur vous, tout comme sur moi d'ailleurs, et qui est beaucoup aimé dans ma ville, suffirait à justifier votre travail.

Mais, ne perdons pas le fil. À la fin – disais-je – de cette excursion pleine d'embûches, de cette montée puis de cette descente qui ont viré au drame, j'ai voulu vous inviter chez moi à la fête qui commencerait vers 21 heures. Vous auriez pu ensuite rester chez nous, dans l'une des chambres d'amis. Nous avons beaucoup de chambres, même trop, comme vous l'avez observé d'un regard un peu ironique lors de votre première visite ; vous auriez donc pu vous reposer, et Marta également. La présence de la crème des jeunes intellectuels de Trieste était confirmée, ainsi que celle d'autres invités importants, qui avaient hâte de vous approcher. Parmi tant d'autres : Umberto Saba, Bobi Bazlen, Eugenio Montale, Leo Ferrero, Giuseppe Prezzolini, Giacomo Debenedetti. Ce sont des jeunes avec lesquels je me sens bien, je peux respirer, et ce sans que mon charisme les écrase, car ceux-ci, qui ne sont aujourd'hui encore que de jeunes garçons, me comblent de gentilles attentions, afin de soigner les anciennes blessures que ce silence monstrueux autour de moi et de mon œuvre m'a autrefois infligées. Mais vous, vous avez brusquement – et même, il faut le dire,

un peu trop brusquement – haussé les épaules ; vous avez commencé à parler en dialecte sicilien avec Mademoiselle. D'ailleurs, sachant bien qu'elle est lombarde, je ne comprends pas trop comment vous pouviez vous comprendre en employant ce langage aux accents si durs.

Quand nous sommes descendus et que j'ai compris que ma voiture, dont l'odeur était pestilentielle à cause de tout ce que Marta avait si aimablement vomi, aurait dû plutôt vous reconduire à l'hôtel pour que vous puissiez partir dans la soirée (une décision qui m'a paru immédiatement peu compréhensible ; car il est beaucoup plus pénible de voyager le soir que le matin), comme si vous vouliez vous débarrasser sans tarder de nous, et de moi en particulier, j'ai osé vous demander si vous aviez lu ou parcouru mon ouvrage *La conscience de Zeno* dont on commence à parler un peu partout, et non pas seulement au niveau local, dans les milieux de Trieste. James Joyce, à propos duquel je vais bientôt tenir une conférence à Milan, le juge l'ouvrage le plus important écrit par une plume italienne après la guerre. Vous vous êtes alors retourné soudainement, les yeux devenus d'un coup minuscules et un peu cruels, le visage écarlate, à cause de l'énerverment et de la colère, ce qui était pour moi incompréhensible, parce que jusque-là je n'avais pas évoqué mon travail secret et je n'avais parlé que du vôtre ; et vous m'avez demandé de manière rude : « Pourquoi, vous écrivez-vous aussi maintenant ? » Comment avez-vous pu me traiter ainsi ? Comment pouvez-vous ne pas savoir que j'écris depuis toujours, alors que nous avons les mêmes traducteurs ? Vous avez certainement entendu chez moi les journalistes de *L'indipendente* et d'autres gazettes évoquer mes efforts littéraires, sans doute pour vous arracher, malicieusement, votre avis sur le cas de cet écrivain un peu mystérieux qui a été découvert à l'étranger. Vous avez dû voir dans mon salon les photos avec les dédicaces de mes traducteurs français, qui, je le répète, sont aussi les vôtres. Et celle de notre chère Marie-Anne Comnène, l'épouse très intelligente de Crémieux. Vous voulez peut-être me confiner au rôle de mécène, d'hôte agréable et

parfois bègue qui a l'habitude de recevoir chez lui les artistes du théâtre dramatique et lyrique à l'occasion de leurs tournées dans les salles triestines ?

J'ai l'impression que vous êtes jaloux de ma vie personnelle. L'aisance d'une famille de la haute bourgeoisie, une maison, havre de bien-être et socialité, sortie indemne du passage d'une culture à l'autre, de l'Autriche à l'Italie, et qui est restée intacte pour ce qui est de ses valeurs et de ses finances. Une épouse encore belle, une fille qui m'adore, un beau-fils aimable, le doux Antonio, trois petits-fils merveilleux qui feront la joie de leurs parents une fois grands. Une union de nos cœurs et des liens de parenté vécus comme une amitié sincère. Une atmosphère musicale, et non seulement grâce à la circulation constante, dans nos salons, de partitions mélancoliques ; le tout accompagné de bonne nourriture et de bon vin - à condition, bien sûr, qu'il ne soit pas bu avec si peu de modération comme l'a fait votre chère Marta.

Mais je vous en prie, cher Maître, ne vous arrêtez pas aux apparences. Je vais sur mes soixante-dix ans : l'année prochaine j'aurai soixante-six ans. Je suis fatigué comme Abraham à la fin de sa vie. En Italie, une seule parole bienveillante venant de vous pourrait m'ouvrir plusieurs portes de notre monde littéraire fermé, qui m'empêche l'accès à ses cercles et ses enclaves. À l'étranger, vous le savez certainement, on est étonné par tant de surdité de la part de mes compatriotes. Je le sais bien, cher Maître, quand je ne serai plus là, dans quelques années, tôt ou tard, je deviendrai quelqu'un moi aussi. Dans les écoles on étudiera sans doute mes œuvres, jusqu'ici ignorées, des œuvres dont les exemplaires invendus, imprimés à mes frais, ont rempli, pendant des années, les magasins de notre usine de Trieste. Mais, le savez-vous, pendant mon exil à Murano, alors que j'étais séquestré dans la filiale parmi les *mussatti* de la lagune de Venise, ma belle-mère, en bon entrepreneur, me faisait surveiller par les ouvriers pour que je ne

quitte pas la fournaise ou bien les livres comptables, et que je n'écrive pas en cachette ? J'en suis arrivé à ce point. Moi, noyé dans la stéarine, la céruse et le corindon. Alors que D'Annunzio triomphait à Venise et que tout le monde parlait de lui, plus encore que de vous, à vrai dire, ou de Lucio D'Ambra ou de Forzano, moi, ignoré de tous, j'écrivais des pièces de théâtre sans aucune possibilité de les faire représenter.

J'ai en effet beaucoup de pièces dans mes tiroirs, mais aucune comédienne, talentueuse ou que l'on juge comme telle, ne m'est dévouée, aucun directeur de théâtre, aucun *impresario* n'est prêt à m'aider. Et pourtant je suis sûr que, si dans quelques décennies sur notre malheureuse planète il y a encore de la vie, je serai dédommagé, cher Maître. Les colonnes des gains et des pertes seront alors révisées, en ma faveur. Il y a un Dieu, oui il y a un Dieu auprès de nos descendants, ou du moins un tribunal qui attend de juger ceux qui ont été surestimés et ceux qui ont été oubliés, et qui redistribuera alors les cartes.

Mais, grâce à une parole venant de vous, mon œuvre pourrait être préservée dès à présent, alors que je suis bien vivant et que je respire encore. Dans le fond, moi aussi, je suis un personnage en quête de public. Et cela ne dépend que de vous et de votre volonté. Les fêtes que j'organise à l'issue des concerts et des spectacles de théâtre ne sont que des tentatives un peu pathétiques de me faire connaître, même si sur la pointe des pieds, en tant qu'écrivain, tout en servant moi-même les liqueurs ou les tartines de salade russe préparées par notre cuisinière slovène. Mais, face à vous, qui êtes l'écrivain le plus grand et le plus célèbre, j'ose ôter mon masque, au risque de vous paraître mal élevé dans mon insistance.

Vous ne devez en rien être jaloux de ma vie personnelle. Tout ce qui brille n'est point or. Je connais – les rumeurs courent vite – vos malheurs : votre épouse en maison de repos, pour éviter un terme plus



tragique, votre fille partie, vous ayant abandonné, pour ainsi dire, votre fils avec qui vous ne parvenez pas à entretenir des rapports paisibles, et une solitude terrible au fond de vous, malgré les foules qui vous approchent tous les jours. Ne soyez pas jaloux, cher Maître. Aidez-moi, s'il vous plaît. À force de vous lire et de vous suivre au théâtre, j'ai perçu des nœuds et des secrets de votre sensibilité intime qui échappent sans doute aux autres. Moi, je suis issu d'une race ancienne, d'une religion différente, bien que je rejette toute forme de culte. Je sais saisir des indices n'importe où. Parmi les quatorze pièces que vous avez présentées au théâtre Verdi, et dont douze étaient de vous (ce qui d'ailleurs vous a été reproché), les *Six personnages* donnaient à voir un échantillon de votre vie privée, avec ce personnage de la Belle-fille qui pourrait être votre fille, après tout. Je ne vous rapporte pas ce qui se disait dans la salle, venant de vos ennemis.

Vous êtes fatigué de mener une telle vie, vous en avez assez de parcourir le monde avec cette belle femme, ou plutôt cette créature qui est certes très intéressante, même si un tantinet gâtée et beaucoup trop jeune pour vous, il faut bien le reconnaître. Et votre famille à Rome, loin, jalouse... et toutes ces rivalités, ces rumeurs derrière votre dos, et tant de tensions partout... Vous êtes fatigué, las, et très seul. Le succès est une ombre qui, le soir, dans notre chambre ne réchauffe pas notre lit et notre foyer. Le succès peut accompagner votre petit-déjeuner, alors que vous feuillotez les journaux qui vous louent (en effet qui est déjà célèbre est toujours traité avec précaution par les journalistes courtisans, qui censurent les mauvaises critiques qui pourtant circulent dans les foyers du théâtre), mais l'obscurité, elle, redouble nos peurs. Vous, qui dans votre lit d'hôtel, n'avez pas à vos côtés une épouse avec laquelle vous avez construit un passé commun, que vous connaissez et qui vous connaît dans tous les aspects les plus intimes de la vie quotidienne. Nous devrions échanger l'un et l'autre, vous et moi, mais oui, de manière à ce que l'un donne à l'autre un peu de sa propre richesse, afin de combler ces vides qui nous font tant

de mal. Essayez de lire ma lettre jusqu'à la fin, de ne pas la jeter à la poubelle. S'il vous plaît, ne haussez pas les épaules comme vous l'avez fait dans la voiture, en revenant de Postumia. Maintenant nous sommes seuls vous et moi, Marta n'est pas là. Vous pouvez alors me lire en toute tranquillité. Et vous pouvez comprendre le sens de mes mots. C'est une offre d'amitié, que je vous fais là, et pas seulement une demande d'aide. Quand vous le voulez, ma maison est la vôtre. Venez-y, si possible sans Mademoiselle. D'ailleurs, concernant son dévouement, j'émettrais quelques doutes. J'adresse ce courrier à l'hôtel vénitien que vous m'avez indiqué, parce que cette ville que je connais (malheureusement) si bien accueillera votre compagnie pour une longue tournée.

Croyez à l'expression de mes sentiments les plus dévoués, votre Ettore.

Rimini, Grand Hôtel, le 23 décembre,

Cher Monsieur Schmitz,

Pirandello, notre cher Maître, légèrement indisposé par les suites d'un malheureux rhume, me charge de vous remercier pour l'agréable déjeuner offert par Madame Livia, votre gentille épouse, lors du dernier jour de notre tournée à Trieste. Madame Abba renouvelle ses excuses pour avoir sali votre voiture, mais les virages des collines au-dessus de votre belle ville ont été vraiment difficiles à supporter pour elle, surtout après un repas aussi riche et généreux. Notre cher Maître, qui est actuellement en voyage vers l'Allemagne, craint que, à cause des déplacements d'hôtel en hôtel, pour des tournées de plus en plus rapprochées, la plupart des courriers qui lui sont destinés ne soient égarés. Et il me demande de vous adresser ses meilleurs vœux pour votre activité en tant que bon et sage entrepreneur d'une industrie de vernis.

P.S. : Merci de nous avoir aussi invités, Madame Chellini et moi, au fameux déjeuner, mais en ce qui me concerne, je suis, du côté de mon père, qui est originaire de la ville de Feltre, un homme de montagne ; d'ailleurs, avec ma collègue, nous avons préféré laisser notre cher Maître et son actrice principale à un moment précieux de détente et de distraction, loin des peines du travail, pour un repas somme toute agréable, du moins je le suppose et l'espère. Cordialement.

Camillo Pilotto, Compagnie du *Teatro d'Arte*, auprès du Théâtre Odescalchi, Rome.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE/NOTA BIBLIOGRAFICA

### ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE/EDIZIONI DI RIFERIMENTO

PIRANDELLO Luigi, *Maschere nude*, in Alessandro d'Amico (éd.), Milan, Mondadori, 4 vol. : I : 1986 ; II : 1993 ; III : 2004 ; IV : 2007 (I Meridiani).

PIRANDELLO Luigi, *Maschere nude*, Milan, Mondadori, 1958 (Classici contemporanei italiani).

PIRANDELLO Luigi, *Tutti i romanzi*, in Giovanni Macchia (éd.), avec la collaboration de Mario Costanzo, Milan, Mondadori, 1973, 2 vol. (I Meridiani)

PIRANDELLO Luigi, *Si gira...*, Milan, F.lli Treves, 1916.

PIRANDELLO Luigi, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Florence, Bemporad, 1925.

PIRANDELLO Luigi, *Novelle per un anno*, in Mario Costanzo (éd.), Milan, Mondadori, 3 vol. : I, 2 tomes, 1985 ; II, 2 tomes, 1987 ; III, 2 tomes, 1990 (I Meridiani).

PIRANDELLO Luigi, *Tutte le novelle*, in Lucio Lugnani (éd.), Milan, Rizzoli, 6 vol., 2007-2017.

PIRANDELLO Luigi, *Saggi e interventi*, in Ferdinando Taviani (éd.), Milan, Mondadori, 2006 (I Meridiani).

PIRANDELLO Luigi, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, t. I, a cura di Simona Costa, t. II, a cura di Pietro Frassica.

PIRANDELLO Luigi, *Prologo* ; id., (avec LANTZ, Adolf), *Sechs Personen suchen einen Autoren, Eine Film-Novelle* (1930) ; id., (avec COLIN Saul C.), *Six Characters in search of an Author, Film Treatment*, in Saponaro Dina, Torsello Lucia (éd.), « *Sei personaggi in cerca d'autore* : progetti filmici mai realizzati : dal *Prologo* al *Treatment* », *Ariel*, n.s., 1, 2012, p. 59-129.

PIRANDELLO Luigi, *Lettere a Marta Abba*, Ortolani Benito (éd.), Milan, Mondadori, 1995 (I Meridiani).

PIRANDELLO Luigi, *Lettere a Lietta*, trascritte da Maria Luisa Aguirre d'Amico con una postfazione di Vincenzo Consolo, Milano, Mondadori, 1999.

« Lettere di Pirandello a Ruggeri », *Il Dramma*, n. 227-228, août-septembre 1955, p. 59-70.

*Luigi Pirandello : pagine ritrovate* Meli Piero (éd.), Caltanissetta, S. Sciascia, 2010.

PIRANDELLO Luigi, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1885-1889*, introduzione e note di Elio Providenti, Rome, Bulzoni, 1993.

PIRANDELLO Luigi, *Amicizia mia : Lettere inedite al poeta Angelo Schinò, 1886-1887*, a cura di Angela Armati e Alfredo Barbina, Rome, Bulzoni, 1994.

### ÉDITIONS FRANÇAISES DE RÉFÉRENCE

PIRANDELLO Luigi, *Théâtre complet, Masques nus*, Paris, Gallimard, 2 tomes, I (dir. Paul Renucci), 1977 ; II (dir. André Bouissy et Paul Renucci), 1985 (Bibliothèque de la Pléiade).

PIRANDELLO Luigi, *Théâtre*, Paris, Denoël, 1967-1969, 3 vol.

PIRANDELLO Luigi, « Les Géants de la montagne », texte français de J-P. Manganaro, *L'Avant-scène théâtre*, 1215, 1 janvier 2007.

PIRANDELLO Luigi, *Six Personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 117-141.

PIRANDELLO Luigi, *On tourne*, traduit de l'italien par C. de Laverrière, Paris, Éditions du Sagittaire, 1925 (Collection de la Revue européenne, 19).

PIRANDELLO Luigi, *La dernière séquence*, traduit de l'italien par J. Bloncourt-Herselin, Paris, Éditions Balland, 1985.

PIRANDELLO Luigi, *Nouvelles complètes*, traduit de l'italien par G. Piroué, H. Valot et H. Leroy, Paris, Gallimard, 2000 (Quarto Gallimard).

PIRANDELLO Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduit de l'italien et présentés par G. Piroué, Paris, Denoël/Gonthier, 2008 (1968<sup>1</sup>).

PIRANDELLO Luigi, *L'Humour et autres essais*, traduit de l'italien par F. Rosso, Paris, Éd. Michel de Maule, 1988.

PIRANDELLO Luigi, *Feu Mattia Pascal*, traduit de l'italien par A. Sarrabayrouse, Paris, Flammarion, 1994.

**BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE/BIBLIOGRAFIA (SELEZIONE)**

« Pirandello », *Europe*, juin 1967.

ABBA Marta, « Dix ans de théâtre avec Luigi Pirandello », in *Théâtre*, L. Pirandello, Paris, Denoël, 1967, vol. I, p. 7-30.

ABBA Marta, *Caro maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926 - 1936)*, P. Frassica (éd.), Milan, Mursia, 1994.

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1996.

AGUIRRE D'AMICO Maria Luisa, *Album Pirandello*, Milan, Mondadori, 1992 (I Meridiani).

ALFONZETTI Beatrice, *Pirandello : l'impossible finale*, Venise, Marsilio, 2017.

ALLEGRI Luigi, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza, 1993.

ALONGE Roberto, « Appunti su Pirandello, Marta Abba e il cinema », in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano : otto e novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, A. Tinterri (éd.), Rome, Bulzoni, 1997, p. 39-53.

ALONGE Roberto, *Luigi Pirandello*, Bari, Laterza, 1997.

ANDREAZZA Fabio, « La conversion de Pirandello au cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n. 161-162, p. 32-41.

ANGELINI Franca, *Il punto su Pirandello*, Rome, Laterza, 1992.

ANGELINI Franca, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venise, Marsilio, 1990.

ANOUILH Jean, *En marge du théâtre*, textes réunis et annotés par Efrin Knight, Paris, La Table Ronde, 2000.

ANOUILH Jean, *La Grotte*, Paris, La Table Ronde, 1961.

ANOUILH Jean, *Théâtre*, édition établie, présentée et annotée par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, 2007 (Bibliothèque de la Pléiade), t. I et II.

ARTIOLI Umberto, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari-Rome, Laterza, 1989.

BALDI Guido, *Pirandello e il romanzo : scomposizione umoristica e distrazione*, Naples, Liguori, 2006.

BARBINA Alfredo (éd.), *Bibliografia della critica pirandelliana, 1889-1961*, Florence, Le Monnier, 1967.

BARIDON Silvio F., « A proposito di alcune traduzioni francesi di Pirandello », in *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2-5 ottobre 1961)*, Florence, Le Monnier, 1967, p. 99-155.

BARILLI Renato, *La linea Svevo-Pirandello*, Milan, Mursia, 1972.

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », traduction française de P. Klossowski (avec la collaboration de l'auteur) in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Herausgegeben im Auftrag des Instituts für Sozialforschung von Max Horkeimer, V, 1936, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937, p. 40-68.

BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, I.2, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (éd.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN Walter, *Écrits français*, avec les témoignages d'Adrienne Monnier, de Gisèle Freund et de Jean Selz, introduction et notes de Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991 (Bibliothèque des idées).

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de l'allemand par M. de Gandillac, in id., *Œuvres*, Paris, Folio-Gallimard, 2000, vol. III.

BENTOGLIO Alberto, « Sei personaggi in cerca d'autore » *di Pirandello per Giorgio De Lullo*, Pise, ETS, 2007.

BENTOGLIO Alberto, *Invito al teatro di Strehler*, Milan, Mursia, 2002.

BENTOGLIO Alberto, MAZZOCCHI Federica (éds.), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Rome, Bulzoni, 1997.

BIAGIOLI Giampiero, *Pirandello e la critica*, Aprilia, Novalogos, 2013.

BINI Daniela, *Pirandello and his muse: the plays for Marta Abba*, Gainesville, University press of Florida, 1998.

BISICCHIA Andrea, *Pirandello in scena: il linguaggio della rappresentazione*, Turin, UTET Università, 2007.

BORSELLINO Nino, *Il dio di Pirandello: creazione e sperimentazione*, Palerme, Sellerio, 2004.

BORSELLINO Nino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Rome-Bari, Laterza, 1993.

BOUISSY André, BUDOR Dominique, FERRARIS Denis, HATEM Huguette, et al., *Lectures pirandelliennes*, Abbeville, F. Paillart, 1978.

BRAGAGLIA Leonardo, *Interpreti pirandelliani (1910-1969)*, Roma, Trevi Editore, 1969 (nouvelle édition mise à jour: 1973).

BRANGÉ Mireille, « Six Personnages en quête d'auteur de Babelsberg à Hollywood », in J.-P. Engélibert, Y.-M. Tran Gervat (éds.), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 449-459.

BRANGÉ Mireille, *La séduction du cinéma: Artaud, Pirandello et Brecht entre cinéma, littérature et théâtre, 1914-1941*, Paris, H. Champion, 2014.

BRAUNSCHWEIG Stéphane, *Petites portes, grands paysages*, suivis d'entretiens avec Anne-Françoise Benhamou, préface de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2007.

CALLARI Francesco, *Pirandello e il cinema*, Venise, Marsilio, 1991.

CAMILLERI Andrea, *Biografia del figlio cambiato*, Milan, Rizzoli, 2000 (traduit de l'italien par F. Rosso: *Pirandello: biographie de l'enfant échangé*, Paris, Flammarion, 2002).

CAPPELLO Giovanni, « Due condizioni dell'umorismo: Dossi e Pirandello », in *Pirandello saggista*, G. Andersson, P. Daniela Giovanelli et al. (éd.), Palerme, Palumbo, 1982, p. 30-58.

CAPUTO Rino, GUERCIO Francesca (éd.), *Intorno a Pirandello*, Rome, Euroma, 1996.

CASCETTA Annamaria, « Dentro il testo », in *Sei personaggi in cerca d'autore*, L. Pirandello, A. Cascetta (éd.), Pise, ETS, 2007 (Canone teatrale europeo).

- CAVAGLIERI Livia, *Invito al teatro di Ronconi*, Milan, Mursia, 2003.
- CILIBERTO Michele, *Pirandello : Antonio Gramsci, Adriano Tilgher*, Pise, Ed. della Normale, 2015.
- COMETA Michele, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Palerme, Novecento, 1986.
- D'AMICO Alessandro, TINTERRI Alessandro (éds.), *Pirandello capocomico : la Compagnia del Teatro d'arte di Roma : 1925-1928*, Palerme, Sellerio, 1987.
- DAVINCI NICHOLS Nina, O'KEEFE BAZZONI Jana, *Pirandello & film*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1995.
- DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del Novecento : quaderni inediti*, Milan, Garzanti, 1987, p. 256-280.
- DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milan, Garzanti, 1971, p. 594-616.
- DE FUSCO Carla, *Il fascino di don Chisciotte. Unamuno e Pirandello*, Rome, Albatros, 2015.
- DEL MINISTRO Maurizio, *Pirandello, scena, personaggio e film*, Rome, Bulzoni, 1980.
- DELLA FAZIA Alba, « Pirandello and his French Echo Anouilh », *Modern Drama*, VI, February 1964, p. 346-367.
- DENTONE Adriana, CONTINI Andrea, *Intorno a Pirandello : percorsi e interpretazioni*, Recco-Gênes, Le Mani, 2008.

- DONATI Corrado, *Bibliografia della critica pirandelliana (1962-1981)*, Florence, La Ginestra, 1986.
- DONATI Corrado, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, Fossombrone, Metauro, 1998.
- DONATI Corrado, OSSANI Anna T., *Pirandello nel linguaggio della scena : materiali bibliografici dai quotidiani italiani (1962-1990)*, Ravenna, Longo, 1993.
- DORT Bernard, « Pirandello et le théâtre français », *Théâtre Populaire*, 45, 1962, p. 3-30 (puis in DORT Bernard, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, p. 60-87).
- DORT Bernard, « Sous le signe de Pirandello, Pirandello et le théâtre français », dans id., *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967, p. 105-128.
- DUCA Ève, « Pirandello dans la cour du Palais des Papes », in *Théâtres de masse et théâtres populaires*, P. Ranzini (éd.), Paris, Orizons, 2018 (Comparaisons), p. 155-166.
- DUCA Ève, *Luigi Pirandello et Italo Svevo : deux novateurs de la scène française*, Thèse de doctorat, dirigée par P. Ranzini, Université d'Avignon et Université degli Studi de Milan, 2013.
- DUMUR Guy, *Pirandello, septième personnage de son œuvre*, Conférence (1957), Enregistrement sonore, CD, Vincennes, Frémeaux & Associés, 2009 (BnF, Maison Jean Vilar).
- FERRANTE Luigi, « I giganti della Montagna », in *Pirandello negli anni Sessanta*, Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani, Rome, B. Carucci, 1973.
- FERRUCCI Carlo, *La Musa ritrosa : Pirandello e Marta Abba*, Bologne, CLUEB, 2010.

FICHERA Ada, *Luigi Pirandello : una biografia politica*, Florence, Edizioni Polistampa, 2017.

Fondazione Giorgio Cini, *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani* (Venise, 2-5 octobre 1961), Florence, Le Monnier, 1967.

FRABETTI Anna, *Le magicien italien : Luigi Pirandello et le théâtre français dans les années vingt et trente*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.

FRASSICA Pietro, *A Marta Abba per non morire : sull'epistolario inedito tra Pirandello e la sua attrice*, Milan, Mursia, 1991.

GANERI Margherita, *Pirandello romanziere*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.

GARDAIR Jean-Michel, *Pirandello e il suo doppio*, Rome, Abete, 1977.

GARDAIR Jean-Michel, *Pirandello. Fantômes et logique du double*, Paris, Larousse, 1971.

GASPARRO Rosalba, *Le ombre e il sipario : saggi sull'immaginario scenico novecentesco in area francese*, Pescara, Tracce, 1972.

GAUDREAU André, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Klincksieck, 1988.

GENOVESE Nino, GESÙ Sebastiano (éd.), *La musa inquietante di Pirandello : il Cinema*, Palermo, Bonanno, 1990.

GEORGIU Eleni, *Le regie delle opere di Pirandello nel teatro greco, dalla seconda guerra mondiale fino alla fine del secolo*, thèse de doctorat, Département d'Études théâtrales, Université d'Athènes, 2015.

GIBELLINI Pietro, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milan, Mursia, 1995.

GIERI Manuela, *Contemporary Italian Filmmaking. Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*, Toronto Buffalo Londres, University of Toronto Press, 1995, p. 3-81.

GIOANOLA Elio, *Pirandello's story : la vita o si vive o si scrive*, Milan, Jaca book, 2007.

GIOVANELLI Paola Daniela, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994.

GIUDICE Gaspare, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1963.

GRAMIGNI Francesca, PIERI Marzia, TOSCHI Luca, *Effetti di un sogno interrotto e un film da fare*, libro e CD rom, Venise, Marsilio, 1997.

GRIGNANI Maria Antonietta, *Retoriche pirandelliane*, Naples, Liguori, 1993.

GUARNA Mario, *Filosofia del lontano. La natura filosofica dell'umorismo di Pirandello*, Rome, Bonanno, 2010.

GUGLIELMINETTI Marziano, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milan, Silva, 1964.

IACONO Cristina Angela (éd.), *Bibliografia pirandelliana (1936-1996) : 60 anni di studi critici in atti di convegni, cataloghi di mostre e raccolte di saggi dedicati al drammaturgo agrigentino*, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, 2000.

ILLIANO Antonio, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Florence, Vallecchi, 1982.

LAURETTA ENZO (éd.), *Il cinema e Pirandello: romanzo teatro film*, Agrigente, Ed. Centro nazionale studi pirandelliani, 2003.

LAURETTA ENZO (éd.), *Il romanzo di Pirandello e Svevo* (colloque de Vérone, 1983), Florence, Vallecchi, 1984.

LAURETTA ENZO (éd.), *Pirandello e il cinema*, Agrigente, Centro nazionale studi pirandelliani, 1978.

LAURETTA ENZO (éd.), *Trilogia del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, Agrigente, Centro nazionale studi pirandelliani, 2002.

LAURETTA ENZO, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio fuori di chiave*, Milan, Mursia, 1980.

LELIÈVRE Renée, *Le théâtre dramatique italien en France: 1855-1940*, Paris, A. Colin, 1959.

LEONE DE CASTRIS Arcangelo, *Storia di Pirandello*, Rome-Bari, Laterza, 1989.

LUCIGNANI Luciano, *Pirandello, la vita nuda*, Florence, Giunti, 1999.

LUGNANI Lucio, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Florence, La Nuova Italia, 1970.

LUPERINI Romano, *Introduzione a Pirandello*, Bari, Laterza, 1992.

MACCHIA Giovanni, *Introduzione a Pirandello narratore*, in PIRANDELLO Luigi, *Tutti i romanzi*, Giovanni Macchia (éd.), Milan, Mondadori, 1973, vol. I, p. XI-LII.

MACCHIA Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milan, Mondadori, 1981.

MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969.

MANOLÀ Maria, *La fortuna di Pirandello in Grecia*, thèse de doctorat, Département d'Italien, Université de Salonique, 2003.

MARIANI Umberto, *La creazione del vero: il maggior teatro di Pirandello*, Fiesole, Cadmo, 2011.

MARSILI ANTONETTI Renata, *Luigi Pirandello tra Ottocento e Novecento*, Rome, Universitalia, 2017.

MARSILI ANTONETTI Renata, *Luigi Pirandello: biografia per immagini*, s.l., Gribaudo, 2001.

MAZZACURATI Giancarlo, *Pirandello e il romanzo europeo*, Bologne, Il Mulino, 1987.

MILIOTO Stefano (éd.), *Pirandello e il teatro: « Questa sera si recita a soggetto »*, *Atti del 52mo Convegno internazionale di studi pirandelliani*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica-Agrigente, Centro nazionale studi pirandelliani, 2015.

MILIOTO Stefano (éd.), *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916-2016). Atti del 53mo Convegno internazionale di studi pirandelliani*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica-Agrigente, Centro nazionale studi pirandelliani, 2016.

MILIOTO Stefano (éd.), *Il punto su Pirandello, Atti del 54° Convegno internazionale di studi pirandelliani*, Caltanissetta, Edizioni lussografica-Agrigente, Centro nazionale studi pirandelliani, 2017.

MILIOTO Stefano (éd.), *Pirandello, vita e arte nelle lettere, Atti del 55° Convegno internazionale di studi pirandelliani*, Caltanissetta, Edizioni lussografica-Agrigente, Centro nazionale studi pirandelliani, 2018.



MILONE Pietro, « Don Chisciotte, Moscarda e Ilse (Arte e coscienza cent'anni dopo) », *Rivista di Studi Pirandelliani*, n. 10, giugno 1993, p. 99-105.

MILONE Pietro, *Pirandello accademico d'Italia e il « volontario esilio » : fascismo, vinti, giganti*, Fano, Metauro, 2017.

MISAN-MONTEFIORE Jacques, « De Mattia Pascal aux Six Personnages : les premiers pas de Pirandello en France », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, septembre 2004, vol. 56, n. 4, p. 359-372.

NARDELLI Federico Vittore, *L'Uomo Segreto, vita e croci di Luigi Pirandello*, Vérone, Mondadori, 1932.

NARDELLI Federico Vittore, *L'Homme secret*, traduit de l'italien par A.E. Guillaume, Paris, Gallimard, 1937.

NARDI Florinda, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Manziana, Vecchiarelli, 2006.

NARDI Florinda (éd.), *L'« emozione feconda » : Luigi Pirandello e la creazione artistica*, Rome, Nuova Cultura, 2008.

ORSINI François, *Pirandello e la Francia : uno stupendo esempio d'interscambio culturale*, Vérone, Bonaccorso, 2009.

PIERI Marzia, « Los personajes de Pirandello : del esperitismo al cine », *Pygmalion, Revista de teatro general y comparado*, n. 4, 2012, « Modalidades de lo fantástico teatral », P. Ambrosi (éd.), p. 53-71.

PIERRE-QUINT Léon *et al.*, *L'art cinématographique*, Paris, Alcan, 1927, vol. II.

PIROUÉ Georges, *Luigi Pirandello : Sicilien planétaire*, Paris, Denoël, 1988.

PROIOU Alkistis, ARMATI Angela, « Luigi Pirandello e la critica ellenica », in *Atti 1° Convegno Internazionale di Letteratura Comparata. Rapporti della letteratura ellenica con le letterature straniere*, 28 novembre-1° dicembre 1991, Athènes, Domos, 1995, p. 413-428.

PROIOU Alkistis, ARMATI Angela, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia 1914-1995*, Département de Grec et de Latin, Section d'Études Byzantines et Néogrecques, Université de Rome La Sapienza, 1998.

PUPINO Angelo Raffaele, *Pirandello : poetiche e pratiche di umorismo*, Rome, Salerno, 2013.

PUPPO Ivan (éd.), *Interviste a Pirandello « Parole da dire, uomo agli altri uomini »*, prefazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002.

PUPPA Paolo, « Famiglia e teatro sulla scena pirandelliana », in *Pirandello, l'uomo, lo scrittore, il teatrante*, F. Battistini, M.G. Gregori, M. Sculatti (éd.), Milan, Mazzotta, 1987, p. 112-134.

PUPPA Paolo, « The haunted stage tra Svevo e Pirandello », in *Ars drammatica. Studi sulla poetica di Luigi Pirandello*, Rena A. Syska-Lamparska (éd.), NewYork, Peter Lang, 1996, p. 131-144.

PUPPA Paolo, *Dalle parti di Pirandello*, Rome, Bulzoni, 1987.

PUPPA Paolo, *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1993.

RAFFAELLI Alberto, *La comparseria : Luigi Pirandello accademico d'Italia*, Florence, Franco Cesati, 2018.

RAFFAELLI Sergio, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Rome, Bulzoni, 1993.

SAHLFELD Wolfgang, *L'immagine riflessa : Pirandello e la cultura tedesca*, Soveria Mannelli : Rubbettino, 2004.

SANTERAMO Donato, *Luigi Pirandello : la parola, la scena e il mito*, Rome, NEU, 2007.

SANTUCCIO Maria Elena, « Il metateatro pirandelliano e la teatralità fascista », *Forum Italicum*, settembre 2007, vol. 41, n. 2, p. 359-381.

SAPONARO Dina, TORSELLO Lucia (éd.), « Sei personaggi in cerca d'autore : commedia da fare : cronologia delle rappresentazioni », in « In cerca d'autore da Pirandello a Ronconi », *Ariel*, n.s., 1, janvier-juin 2012, p. 59-129.

SCIASCIA Leonardo, *Pirandello e il pirandellismo con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1953.

SCIASCIA Leonardo, *Alfabeto pirandelliano*, in id., *Opere 1984-1989*, C. Ambroise (éd.), Milan, Bompiani, 1991, p. 490-492.

SCIASCIA Leonardo, *La biblioteca di Mattia Pascal*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, *Ibidem*, p. 609-617.

SEDLITA Luigi, *La maschera del nome*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1988.

SIMEONE Marialaura, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello : una trilogia metateatrale per il cinema*, Rome, Franco Cesati, 2016.

STASI Beatrice, « Veniamo al fatto, signori miei ». *Trame pirandelliane dai Quaderni di Serafino Gubbio operatore a Ciascuno a suo modo*, Bari, Progremit, 2012.

SZONDI Peter, *Die Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1956 (traduction française : *Théorie du drame moderne* :

1880-1950, traduit de l'allemand par P. Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne-Paris, l'Âge d'homme, 1983).

TARDINO Lucia (éd.), *Bibliografia pirandelliana : atti di convegni e articoli di riviste sull'opera e la figura di Luigi Pirandello (1937-1995)*, Agrigento, Biblioteca-Museo Luigi Pirandello, 1996.

TAVIANI Ferdinando, « La minaccia di una fama divaricata », in PIRANDELLO Luigi, *Saggi e interventi*, F. Taviani (éd.), Milan, Mondadori, 2006 (I Meridiani), p. XIII-CII.

TESSARI Roberto, « “Questa strana e ricca commedia”. Variazioni registiche sui *Sei personaggi* dal 1921 ai giorni nostri », in E. Laurretta (éd.), *Trilogia del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, Agrigento, Centro nazionale studi pirandelliani, 2002, p. 27-50.

TESSARI Roberto, *Come un angelo di fuoco : verità, immaginario e scenotecnica in Pirandello*, Acireale, Bonanno, 2012.

TILGHER Adriano, *Voci del tempo, profili di letterati e filosofi contemporanei*, Rome, Libreria di scienze e lettere, 1921.

TILGHER Adriano, *Studi sul teatro contemporaneo*, Rome, Libreria di scienze e lettere, 1923.

TRUBIANO Enrico, *Sulle tracce del prode Don Chisciotte. Ricerca storico-letteraria su Miguel de Cervantes in occasione del quarto centenario della sua morte (1616-2016)*, Chieti, Solfanelli, 2015.

VICENTINI Claudio, *Pirandello il disagio del teatro*, Venise, Marsilio, 1997.

VILAR Jean, *Le Théâtre service public*, Paris, Gallimard, 1986.

ZANGRILLI FRANCO, *Le sorprese dell'intertesutalità : Cervantes e Pirandello*, Torino, SEI, 1996.

ZANGRILLI FRANCO, *Un mondo fuori chiave : il fantastico in Pirandello*, Florence, Franco Cesati, 2014.

ZAPPULLA MUSCARÀ Sarah, *Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1983.

## Comptes rendus de mises en scène parus dans la presse et cités dans ce volume :

**Ce soir on improvise**, mise en scène de Gérard Vergez, 1970 :

« Au festival d'Avignon *Ce soir on improvise* de Pirandello sans P... () respectueuse », *L'Humanité*, 5 juillet 1970.

**De soi-même**, nouvelle de Luigi Pirandello, mise en scène de Gabriel Monnet, 1981 :

« Huit travaux d'acteurs par les comédiens du Centre dramatique national des Alpes », *La Marseillaise*, 21 juillet 1981.

**Les Géants de la montagne**, mise en scène de Georges Lavaudant, 1981 :

GODARD Colette, « *Les Géants de la montagne* à Chaillot, Magiciens et comédiens », *Le Monde*, 16 juin 1982.

**Six personnages en quête d'auteur**, mise en scène d'Anatoli Vassiliev, 1988 :

« Fort et novateur. *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello par Anatoli Vassiliev », *Vaucluse Matin*, 21 juillet 1988.

« Pirandello par Vassiliev : un choc bouleversant de tous nos sens », *La Marseillaise*, 21 juillet 1988.

« *Six personnages en quête d'auteur*. Anatoly [sic] Vassiliev : "Enfin une bouffée de liberté" », *Le Figaro*, 18 juillet 1988.

**L'Homme, la bête et la vertu**, mise en scène de Christian Schiaretti, 1993 :

« Schiaretti, dada et la pièce de monnaie », *La Croix l'Événement*, 11-12 juillet 1993.

**Les Géants de la montagne**, mise en scène de Bernard Sobel, 1994 :

DARGENT Françoise, SOBEL Bernard, « Poète et géants », *France-Soir Ouest*, 16 mars 1994.

FERNEY Frédéric, « Funeste défi », *Le Figaro*, 17 mars 1994.

GRESH Sylviane, « Les fantômes du passé », *Révolution*, 24 mars 1994.

HÉLIOT Armelle, « *Les Géants de la montagne* », *Le Quotidien de Paris*, 11 mars 1994.

LA BARDONNIE Mathilde, « Les géants de chaque côté de la montagne », *Libération*, 25 mars 1994.

SCHMITT Olivier, « *Les Géants de la montagne* de Luigi Pirandello au festival de Salzbourg, Visions d'Eden », *Le Monde*, 4 août 1994.

TESSON Stéphanie, « *Les géants de la montagne*, Pirandello en quête d'auteur », *Le Quotidien de Paris*, 8 mars 1994.

**Les Géants de la montagne**, mise en scène de Laurent Laffargue, 2007 :

SILBER Martine, « Le théâtre du réel selon l'imaginaire de Pirandello », *Le Monde*, 12 janvier 2007.

TESSON Philippe, « Pirandello le magicien », *Le Figaro Magazine*, 20 janvier 2007.

THEBAUD Marion, « *Les Géants de la montagne*, Pirandello le merveilleux », *Le Figaroscope*, 10 janvier 2007.

In cerca d'autore. Studio sui « Sei personaggi » di Luigi Pirandello, mise en scène de Luca Ronconi 2011 :

BANDETTINI Anna, « Da Pirandello a Matrix », Centro Teatrale Santacristina, août 2011.

BANDETTINI Anna, « Con Ronconi e Wilson in un sogno minaccioso », *la Repubblica*, 8 juillet 2012.

BATTISTI Rossella, « Sei personaggi nella stanza della mente », *L'Unità*, 13 juillet 2012.

CAPITTA Gianfranco, « La grinta animalesca salta la soglia morale », *Il Manifesto*, 14 juillet 2012.

COSTANTINI Emilia, « E i sei personaggi di Pirandello finiscono dentro la tv », *Corriere della Sera*, 12 juillet 2012.

PALAZZI Renato, « Una Lulu meno hard », *Il Sole 24 ore*, 8 juillet 2012.

CORDELLI Franco, « Dodecafonico Pirandello con lampi d'irrisione per i giovani di Ronconi », *Corriere della Sera* (Roma), 11 marzo 2013.

**Six personnages en quête d'auteur**, mise en scène de Stéphane Braunschweig, 2012 :

« *Six personnages* en quête de metteur en scène », *Libération*, 11 juillet 2012.

**Les Géants de la montagne**, mise en scène de Stéphane Braunschweig, 2015 :

CHEVILLY Philippe, « Au bout du rêve pirandellien, avec Stéphane Braunschweig », *Les Echos*, 7 septembre 2015, p. 12.

PASCAUD Fabienne « L'œuvre inachevée de Pirandello sauvée de l'ennui par un magistral Claude Duparfait », *Télérama.fr*, publié le 10 septembre 2015.

SIRACH Marie-José, « La villa de Pirandello n'est pas celle des Médicis », *L'Humanité*, 7 septembre 2015, p. 21.

SOURD Patrick, « À la Colline, *Les Géants de la montagne* vengent Pirandello », *Les Inrocks*, 15 septembre 2015.

**Questa sera si recita a soggetto**, mise en scène de Federico Tiezzi, 2016 :

GREGORI Maria Grazia, « Pirandello e Tiezzi una speciale sintonia », *L'Unità*, 15 février 2016.

POLI Magda, « Tiezzi esplora l'anima di Pirandello », *Corriere della Sera*, 11 février 2016.

## DOCUMENTS AUDIOVISUELS

DUMUR Guy, *Pirandello, septième personnage de son œuvre* (enregistrement sonore), Conférence. 15 octobre 1957 (publication CD : Vincennes, Frémeaux & associés, 2009).

TAVIANI Paolo, TAVIANI Vittorio (réalisateurs), *Kaos*, film (1984), DVD 2012.

## SITES INTERNET ET REVUES

Pirandelloweb : <https://www.pirandelloweb.com>

Istituto di studi pirandelliani : <http://www.studiodilugipirandello.it/>

ARIEL Rivista di Drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo : <https://www.bulzoni.it/it/riviste/ariel-rivista>

Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti : <https://www.libraweb.net/riviste.php?chiave=32&h=430&w=300>

## Contributeurs/Hanno contribuito al volume

### BARBUSCIA Serge

Directeur du Théâtre du Balcon (Avignon) depuis 1983, Serge Barbuscia est aussi comédien et metteur en scène. Il aime créer des textes de poètes et auteurs engagés, qu'il interprète. Attentif aux écritures contemporaines, il n'hésite pas à monter des œuvres, souvent encore inédites, d'auteurs vivants.

### BARBUSCIA Serge

Direttore del *Théâtre du Balcon* (Avignone) dal 1983, Serge Barbuscia è attore e regista. Ama mettere in scena testi di poeti e autori impegnati, che interpreta. Attento alle scritture contemporanee, non esita ad allestire opere, spesso ancora inedite, di drammaturghi viventi.

### BASSETTI Alberto

Né à Rome, il vit à présent à Paris. Après des études de Lettres et Philosophie, il s'est consacré à l'écriture, notamment pour le théâtre. En Italie, il a travaillé avec des comédiens et des metteurs en scène parmi les plus appréciés. Certaines de ses pièces ont été représentées dans des théâtres européens et également dans des théâtres off-Broadway à New York. Il a réalisé le film *Sur le pont et sous le pont* qui a été présenté au Festival du Cinéma du Monde de Montréal. L'une de ses pièces (*Le ventre*) a été publiée en traduction française dans le recueil *Théâtre italien contemporain, des auteurs pour le nouveau millénaire* (Paris, L'Amandier, 2014).

### BASSETTI Alberto

Nato a Roma, vive attualmente a Parigi. Dopo studi di Lettere e Filosofia, si è dedicato alla scrittura, principalmente teatrale. Ha lavorato con molti dei maggiori attori e registi in Italia, ed è stato rappresentato in diversi teatri europei, nonché più volte in teatri off-Broadway newyorkesi. Ha diretto il film *Sopra e sotto il ponte*, che ha

debuttato al Festival du Cinéma du Monde de Montreal. Una sua *pièce*, *Il ventre (Le ventre)* è pubblicata, in versione francese, nella raccolta *Théâtre italien contemporain, des auteurs pour le nouveau millénaire* (Paris, L'Amandier, 2014).

### BOKOVA Lenka

Conservatrice responsabile de l'antenne avignonnaise de la Bibliothèque nationale de France depuis 2011, elle s'emploie à faire connaître au plus large public les collections de la Maison Jean Vilar consacrée au festival d'Avignon et plus largement aux arts du spectacle. Par ailleurs, elle est arabisante de formation, docteure en Histoire et titulaire d'un Master en littérature tchèque.

### BOKOVA Lenka

Conservatrice responsable della sede distaccata della Biblioteca nazionale di Francia ad Avignone dal 2011, opera per fare conoscere al pubblico più vasto i fondi patrimoniali della Maison Jean Vilar dedicata al festival di Avignone e, più in generale, alle arti dello spettacolo. Ha seguito una formazione universitaria in studi arabi, è titolare di un dottorato di storia e di una laurea magistrale in letteratura ceca.

### DARAKLITSA Elina

Elle enseigne l'histoire du théâtre à l'Open University of Cyprus et à l'Hellenic Open University; elle dirige le Centre National d'Études sur Pirandello pour l'Europe du Sud-Est et Chypre, ainsi que l'Institut Kyveli. Ses recherches concernent le théâtre. Parmi ses dernières publications, on trouve *La présence de la dramaturgie italienne contemporaine en Grèce (1900-1940)* (2016), *Parcours d'historiographie théâtrale néohellénique. Le théâtre national d'Athènes et la dramaturgie (1900-2000)* (2017). Elle est également traductrice, notamment de pièces de théâtre. De Pirandello, elle a traduit en grec : *L'umorismo* (2004), *La Sagra del Signore della nave* (2008), *All'uscita* (2008), *Cecé* (2008), *Il dovere del medico* (2008).

**DARAKLITSA Elina**

Insegnante di storia del teatro presso l'Open University of Cyprus e l'Hellenic Open University, direttrice del Centro nazionale di studi Pirandelliani per il Sud Est Europa e Cipro e l'Istituto Kyveli, svolge attività di ricerca in studi teatrali. Fra le ultime pubblicazioni troviamo : *La presenza della drammaturgia italiana contemporanea in Grecia (1900-1940)* (2016), *Percorsi di Storiografia Teatrale Neoellenica. Il teatro Nazionale di Atene e la drammaturgia (1900-2000)* (2017). Traduttrice di diversi testi, tra cui diverse *pièces* teatrali. Di Pirandello ha tradotto in greco : *L'Umoreismo* (2004), *La Sagra del Signore della nave* (2008), *All'uscita* (2008), *Cecé* (2008), *Il dovere del medico* (2008).

**DE ROSA Lavinia**

Après une licence en Lettres Modernes et un master en Langue et Littérature Italienne à l'Université de Pise, elle obtient un diplôme de Master (Théâtre) à l'Université d'Avignon. Ses recherches concernent la dramaturgie italienne du xx<sup>e</sup> siècle et la scène théâtrale contemporaine, s'intéressant tout particulièrement à des manifestations culturelles internationales de renom telles que le Festival d'Avignon.

**DE ROSA Lavinia**

Dopo una laurea in lettere moderne e una laurea magistrale in letteratura italiana presso l'Università di Pisa, ottiene un diploma di Master (Teatro) presso l'Università di Avignone. I suoi centri di studio e ricerca sono la drammaturgia italiana del Novecento e la scena teatrale contemporanea ; in particolare si interessa a note manifestazioni culturali quali il Festival di Avignone.

**DUCA Ève**

Docteur de l'Université d'Avignon et de l'Université de Milan, sa thèse, intitulée *Luigi Pirandello et Italo Svevo : la fortune de deux novateurs sur les scènes françaises*, porte sur la nouveauté du répertoire, des traductions et des mises en scène françaises du théâtre des deux

auteurs entre 1970 et 2012. Ses travaux de recherche interrogent principalement le théâtre italien, du point de vue de la traduction, de la représentation et de la réception. Elle est aussi traductrice, notamment de théâtre.

**DUCA Ève**

Titulaire di un dottorato (Università di Avignone e Università di Milano) con una tesi dal titolo *Luigi Pirandello et Italo Svevo : la fortune de deux novateurs sur les scènes françaises*, che studia la novità del repertorio, delle traduzioni e delle regie francesi del teatro di tali autori per il periodo dal 1970 al 2012. Le sue ricerche riguardano essenzialmente il teatro italiano, dal punto di vista della traduzione, della messa in scena e della ricezione. È altresì traduttrice, in particolare di testi teatrali.

**GARAVAGLIA Valentina**

Maître de conférences en Études théâtrales à l'Université libre de Langues et Communication IULM de Milan, Faculté de Communication, relations publiques et publicité, elle associe à son activité universitaire l'organisation et la coordination artistique de festivals et d'autres projets pour d'importantes institutions nationales et internationales. Parmi ses publications : *Paolo Grassi il coraggio della responsabilità*, 2009 (avec C. Fontana) ; *L'effimero e l'eterno : l'esperienza teatrale di Gibellina*, 2012 ; *Paolo Grassi e Jean Vilar. Due esperienze in Europa tra economia e conoscenza*, 2013 ; *Teatri di confine*, 2014 ; *Autori stranieri per la scena italiana*, 2015 (avec M. Cambiaghi).

**GARAVAGLIA Valentina**

Professore associato di Discipline dello Spettacolo presso la Facoltà di Comunicazione, relazioni pubbliche e pubblicità della Libera Università di lingue e comunicazione IULM di Milano. Accanto all'attività accademica ha svolto un'intensa attività teatrale come

responsabile del coordinamento artistico di festival e progetti presso importanti istituzioni teatrali italiane e internazionali. Fra le sue pubblicazioni: *Paolo Grassi il coraggio della responsabilità*, 2009 (con C. Fontana); *L'effimero e l'eterno: l'esperienza teatrale di Gibellina*, 2012; *Paolo Grassi e Jean Vilar. Due esperienze in Europa tra economia e conoscenza*, 2013; *Teatri di confine*, 2014; *Autori stranieri per la scena italiana*, 2015 (con M. Cambiaghi).

### **GIOVANNETTI Paolo**

Professeur de Littérature italienne contemporaine auprès de l'Université libre de Langues et Communication IULM de Milan, il est spécialiste de poésie italienne (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles), notamment de versification et métrique. Ses recherches concernent également la narratologie, les rapports entre la littérature et les médias, la didactique de la littérature. Parmi ses derniers ouvrages, on trouve *Il racconto* (2012), *Spettatori del romanzo* (2015), *La poesia italiana degli anni Duemila* (2017).

### **GIOVANNETTI Paolo**

Professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea presso la Libera Università di lingue e comunicazione IULM di Milano, è specialista di poesia italiana (xix-xxi sec.), in particolare di metrica. Le sue ricerche riguardano altresì la narratologia, i rapporti fra la letteratura e i media, la didattica della letteratura. Fra le ultime pubblicazioni, troviamo *Il racconto* (2012), *Spettatori del romanzo* (2015), *La poesia italiana degli anni Duemila* (2017).

### **IPPASO Katia**

Journaliste et écrivaine, elle est l'auteure de différents textes pour le théâtre. Sa pièce *Doll is mine*, la première d'une trilogie sur la Japon contemporain, a obtenu l'aide à la création du Ministère de la Culture et a été créée à Paris (2017). Elle a réalisé une série de documentaires sur les grandes figures du cinéma italien pour Sky Cinéma.

### **IPPASO Katia**

Giornalista e scrittrice, in particolare per il teatro. Il suo testo teatrale *Doll is mine*, primo di una trilogia sul Giappone contemporaneo, ha ricevuto un contributo per la creazione da parte del Ministero della Cultura Francese ed è stato messo in scena a Parigi (2017). Ha altresì realizzato una serie di documentari sulle grandi figure del cinema italiano per Sky Cinema.

### **MACÉ Nathalie**

Professeur de littérature théâtrale à l'Université d'Avignon, elle a publié un ouvrage sur le théâtre de Paul Claudel (Honoré Champion, 2005) et des études sur le théâtre français du xix<sup>e</sup> siècle (drame romantique) et du xx<sup>e</sup> siècle (notamment Paul Claudel, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Eugène Ionesco et autres auteurs du Nouveau Théâtre).

### **MACÉ Nathalie**

Professore di letteratura teatrale presso l'Università di Avignone, ha pubblicato una monografia sul teatro di Paul Claudel (edizioni Honoré Champion, 2005) e studi sul teatro francese dell'Ottocento (dramma romantico) e del Novecento (in particolare Paul Claudel, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Eugène Ionesco e altri autori del Nuovo Teatro).

### **NARDI Florinda**

Maître de conférences de Littérature italienne et Littérature italienne pour le spectacle, elle enseigne à l'Université de Rome Tor Vergata. Ses recherches concernent les théories et les phénoménologies du comique dans les traités, la littérature et le théâtre, notamment aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles, mais également au xx<sup>e</sup> siècle. Elle s'intéresse aux modalités d'interaction des différents codes artistiques (littérature, théâtre, cinéma). Elle est vice-directrice de la revue *Pirandelliana* (dir. Rino Caputo). Parmi ses nombreuses études publiées, il y a *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*

(2006) ; *Carlo Goldoni e la « professione di scrittore di commedie »* (2008), *L'« emozione feconda »*. *Pirandello e la creazione artistica* (2008).

### **NARDI Florinda**

Professore associato di Letteratura italiana e Letteratura italiana per lo spettacolo presso l'Università di Roma Tor Vergata, si occupa principalmente di teorie e fenomenologie del comico nella trattatistica, nella letteratura e nel teatro del Cinque-Seicento e del Novecento. Le sue ricerche riguardano, inoltre, le modalità di interazione tra codici artistici (letteratura, teatro e cinema). È vice direttrice della rivista *Pirandelliana* (dir. Rino Caputo). Fra i numerosi studi pubblicati, ricordiamo : *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana* (2006) ; *Carlo Goldoni e la « professione di scrittore di commedie »* (2008), *L'« emozione feconda »*. *Pirandello e la creazione artistica* (2008).

### **PUPPA Paolo**

Professeur émérite d'Études Théâtrales (Université de Venise), il a enseigné dans de nombreuses universités européennes et américaines. Historien du théâtre, il est l'auteur de nombreux ouvrages scientifiques, tout en étant également dramaturge et romancier. Parmi ses ouvrages, publiés, traduits et représentés, on trouve *Parole di Giuda* (prix de la critique 2006), *Famiglie di notte, Venire, a Venezia, Cronache venete, Lettere impossibili, Le commedie del professore*. Parmi ses essais sur le théâtre du xx<sup>e</sup> siècle, rappelons au moins *Fantasmî contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello* (1978), *Dalle parti di Pirandello* (1987) ; *Teatro e Spettacolo nel secondo Novecento* (1990), *La parola alta. Sul teatro di L. Pirandello e G. D'Annunzio* (1993), *La Serenissima in scena. Da Goldoni a Paolini* (2014).

### **PUPPA Paolo**

Professore emerito di Studi teatrali (Università di Venezia), ha insegnato in numerose università europee e americane. È autore di numerosi studi come storico del teatro, ma è altresì romanziere e drammaturgo. Fra le sue opere, pubblicate, tradotte e rappresentate : *Parole di Giuda*

(premio critici 2006), *Famiglie di notte, Venire, a Venezia, Cronache venete, Lettere impossibili, Le commedie del professore*. Fra i suoi studi sul teatro novecentesco : *Fantasmî contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello* (1978), *Dalle parti di Pirandello* (1987) ; *Teatro e Spettacolo nel secondo Novecento* (1990), *La parola alta. Sul teatro di L. Pirandello e G. D'Annunzio* (1993), *La Serenissima in scena. Da Goldoni a Paolini* (2014).

### **RANZINI Paola**

Professeur d'Études théâtrales à l'Université d'Avignon, ses recherches portent sur le théâtre européen du xviii<sup>e</sup> siècle à nos jours. Les derniers programmes pluriannuels de recherche qu'elle a dirigé sont « La citation au théâtre », *Parole rubate* (2017) et « Il teatro e i sensi », *Itinera* (2017). Parmi ses dernières publications, on trouve *Théâtre italien contemporain : des auteurs pour le nouveau millénaire* (L'Amandier, 2014), *Littératures de la Corne de l'Afrique : regards croisés* (Karthala, 2016) où elle propose une étude des formes narratives du théâtre « migrant » postcolonial, *Théâtres de masse et théâtres populaires. Les expériences italiennes face aux suggestions esthétiques européennes* (Orizons, 2018), *Carlo Goldoni* (Unicopli, 2019).

### **RANZINI Paola**

Professore di Studi teatrali presso l'Università di Avignone, le sue ricerche riguardano il teatro europeo dal Settecento ai nostri giorni. Impegnata in programmi pluriannuali di ricerca che hanno dato luogo a pubblicazioni da lei dirette, fra cui : « La citazione a teatro », *Parole rubate* (2017) e « Il teatro e i sensi », *Itinera* (2017). Fra le ultime pubblicazioni apparse in volume, possiamo citare *Théâtre italien contemporain : des auteurs pour le nouveau millénaire* (L'Amandier, 2014), *Littératures de la Corne de l'Afrique : regards croisés* (Karthala, 2016) in cui propone uno studio delle forme narrative del teatro « migrante » postcoloniale, *Théâtres de masse et théâtres populaires. Les expériences italiennes face aux suggestions esthétiques européennes* (Orizons, 2018), *Carlo Goldoni* (Unicopli, 2019).



## **Table des matières/Sommario**

### **Introduction/Introduzione (Paola Ranzini)**

### **Repères biographiques/Chronologie des œuvres**

#### **Partie I : Études/Studi**

Paolo Puppa, Trilogia dell'io : nascita, sviluppo, crisi della narrativa pirandelliana

Florinda Nardi, « Strazio di libri ». Pirandello legge Cervantes

Paolo Giovannetti, On tourne... à l'épreuve de Walter Benjamin

Valentina Garavaglia, La trasmissione del sapere teatrale (Pirandello, Tiezzi, Ronconi)

Lenka Bokova, Lavinia De Rosa, Pirandello à Avignon : un patrimoine en vitrine

Lavinia De Rosa, Jean Vilar : Henri IV

Eve Duca, Les Géants de la montagne, de Georges Lavaudant à Stéphane Braunschweig

Nathalie Macé, Pirandello et Anouilh, ou la mise en spectacle d'une quête esthétique

Elina Daraklitsa, La ricezione di Pirandello in Grecia

Paola Ranzini, Du métathéâtre à Pirandello personnage

#### **Partie II : Créations/Creazioni**

Serge Barbuscia, Pirandello : un auteur toujours vivant sur les scènes contemporaines

Note sur les textes et les traductions (Paola Ranzini)

Alberto Bassetti, Pirandello : un'immersione nel profondo (présentation)

Alberto Bassetti, Un sogno a Stoccolma / Un rêve à Stockholm

Katia Ippaso, Non domandarmi di me, Marta mia / Ma chère Marta, ne me demande pas de mes nouvelles

Paolo Puppa, Lettere impossibili (Svevo a Pirandello) / Lettres impossibles (Lettre de Svevo à Pirandello)

### **Note Bibliographique/Nota Bibliografica**

### **Auteurs/Hanno contribuito al volume**

## **Abréviations/Abbreviazioni**

Pour les Œuvres de Pirandello nous avons utilisé les éditions suivantes, indiquées par les abréviations mentionnées ci-dessous:

Delle Opere pirandelliane si sono utilizzate le seguenti edizioni, indicate dalle abbreviazioni qui di seguito riportate :

- MN** Luigi Pirandello, Maschere nude, Alessandro d'Amico (éd.), Milan, Mondadori, 4 vol. : I : 1986 ; II : 1993 ; III : 2004 ; IV : 2007 (I Meridiani).
- TC** Luigi Pirandello, Théâtre complet, Masques nus, Paris, Gallimard, 2 tomes, I (Paul Renucci éd.) : 1977 ; II (André Bouissy, Paul Renucci éds.) : 1985 (Bibliothèque de la Pléiade).
- TR** Luigi Pirandello, Tutti i romanzi, Giovanni Macchia (éd., avec la collaboration de Mario Costanzo), Milan, Mondadori, 1973, 2 vol. (I Meridiani).
- SI** Luigi Pirandello, Saggi e interventi, Ferdinando Taviani (éd.), Milan, Mondadori, 2006 (I Meridiani).
- NpuA** Luigi Pirandello, Novelle per un anno, Mario Costanzo (éd.), Milan, Mondadori, 3 vol. : I, 2 tomes, 1985 ; II, 2 tomes, 1987 ; III, 2 tomes, 1990 (I Meridiani).
- LMA** Luigi Pirandello, Lettere a Marta Abba, Benito Ortolani (éd.), Milan, Mondadori, 1995 (I Meridiani).



Achévé d'imprimer en juin 2019

Imprimerie De Rudder

84000 Avignon

Dépôt légal : juin 2019

Imprimé en France