

# Indice

<i>Introduzione</i>	9
---------------------	---

## ARLECCHINO A PALAZZO VENEZIA

1. « <i>Tutto il teatro recita!</i> » (Königsberg 1930)	13
2. « <i>L'alba apparì</i> » (Firenze 1933)	39
3. <i>De propaganda fide</i> (Padova 1937)	63
4. <i>Vaporetto veneziano</i> (Venezia 1938)	85

\* \* \*

## APPENDICE I.

Galleria iconografica	111
-----------------------	-----

I. <i>Il Grande Viaggio</i> (Roma 1930)	113
II. <i>I Puritani</i> (Firenze 1933)	119
III. <i>Mistero della Natività</i> (Padova 1937)	125
IV. <i>La Nave</i> (Venezia 1938)	135

## APPENDICE II.

Mistero Della Natività, Passione e Resurrezione di nostro Signore	159
---	-----

\* \* \*

<i>Indicazioni bibliografiche</i>	225
-----------------------------------	-----

<i>Indice dei nomi</i>	229
------------------------	-----



## Introduzione

Ci sono spettacoli che hanno segnato una svolta, come *Piccola città* di Thornton Wilder: che per una generazione di spettatori, abituati all'atmosfera asfittica dell'autarchia e alla retorica di regime, rappresentò un improvviso slargo di orizzonte, la rivelazione di un teatro, che parlava della gente comune e della sua vita quotidiana, della vita e della morte. A distanza di anni, divenuto critico del "Corriere della Sera", Roberto De Monticelli, sarebbe riandato con la memoria a quello spettacolo, al piccolo grande evento che quella sera del 28 maggio 1940 si produsse per lui giovane spettatore, come per altri seduti nella sala del Teatro Nuovo di Milano: «Sarà difficile separare, anche negli anni che verranno, il nome e la voce di Elsa Merlini dalla piccola ragazza di quella cittadina del Massachusetts che, nei tre atti, non faceva nulla di straordinario: andava a scuola, cresceva, guardava le stelle dalla finestra, prima di addormentarsi (e quella finestra era una scaletta a libro, non c'era la scena, non c'era nulla ed era la prima volta che questo accadeva, dopo *Sei personaggi in cerca d'autore*, sui palcoscenici italiani); poi si innamorava, si sposava con un compagno di scuola, aveva dei bambini, moriva giovane».

Alcuni spettacoli sono diventati il simbolo di un teatro, come lo strehleriano *Arlecchino servitore di due padroni* per il Piccolo Teatro di Milano. Vi sono ancora spettacoli che meglio di altri condensano un momento della storia nostra teatrale: quando il sipario è calato ormai da tempo, simili a frammenti di uno specchio andato in frantumi, essi rimandano i barbagli di un momento storico, sineddoche di un dibattito più ampio, parti di una storia talvolta sepolta dal tempo e dissepolta dagli storici. È il caso degli spettacoli presi in esame in questo libro, che per la loro esemplarità ci sono sembrati delineare i

contorni del dibattito nel decennio più grigio del nostro Novecento teatrale, perché in mezzo a tanta opacità vi furono episodi di creatività, anche alta, come quelli riportati in queste pagine, e si affacciarono idee di qualche futuro.

Il teatro è come il nastro di Moebius che, con una leggera torsione, ricomincia laddove sembra avere fine, come la fenice rinasce ogni volta dalle proprie ceneri. Ha assunto nel tempo forme diverse, sicché sarebbe più giusto parlare di teatri al plurale, quanti, e così diversi tra loro, se ne sono dati nel corso della storia, ma al centro si staglia la figura dell'attore. La presenza fisica dell'attore sulla scena attraversa i secoli: grazie al ricordo di uno spettatore la poesia di Wilder riprende il volto di Elsa Merlini, che, smessi i panni della *Segretaria privata*, ci viene incontro con il sorriso di Emily Webb.

Mirskofen, estate 2008

\* \* \*

Talvolta i percorsi della ricerca sono frammentati e solo in un secondo tempo, uno accanto all'altro, i tasselli accumulati finiscono per restituire un disegno organico. Prima di comporli in un quadro d'insieme, mi sono imbattuto negli spettacoli qui rievocati nel corso degli anni, sicché una prima traccia di questo libro si trova in alcuni miei precedenti contributi, segnatamente i seguenti:

*Le prime messinscene di "Questa sera si recita a soggetto"* (Aa.Vv., *Testo e messa in scena in Pirandello*, atti di convegno, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1986); *"Tutto il teatro recita!"* e *"Questa sera" a Torino: lettere di Pirandello a Guido Salvini* ("Rivista di studi pirandelliani", 4, giugno 1990); *Il teatro: "immaginario, fantastico e concreto"* (Aa.Vv., *De Chirico gli anni Trenta*, catalogo di mostra, Milano, Mazzotta, 1988); *Padova 1937. Restauro di un "Mistero"* ("Teatro Archivio", 6, gennaio 1982); *"La Nave" di Guido Salvini: finzione e realtà nella storia di uno spettacolo* ("Ariel", 2-3, maggio-dicembre 1993).

Il secondo capitolo *L'alba apparì (Firenze 1933)* è stato pubblicato in anteprima su "Teatro e Storia", a. XXII, 29/2008.

ARLECCHINO A PALAZZO VENEZIA



## 1. «Tutto il teatro recita!» (Königsberg 1930)

1. Per esattezza storica avremmo dovuto intitolare questo libro *Arlecchino a Palazzo Chigi*, ché, nella realtà, l'incontro di cui tra poco riferiremo ebbe luogo a Palazzo Chigi, sede, allora come oggi, del capo del governo, ma Palazzo Venezia, con il balcone dal quale il suo inquilino era solito affacciarsi per arringare la folla delle occasioni memorabili, è divenuto sinonimo di governo fascista, come la maschera di Arlecchino è sinonimo di Commedia dell'arte e, per estensione, del nostro teatro.

Correva l'anno 1924 quando, nel mese di settembre, Pirandello fu ricevuto a Palazzo Chigi da Mussolini, che gli assicurò un'erogazione di 250.000 lire per quel Teatro d'Arte, che il drammaturgo siciliano, alla guida di un manipolo di giovani, aveva in animo di aprire nella capitale e, seduta stante, gli consegnò un primo acconto di 50.000 lire. A ben guardare Arlecchino c'era per davvero, o meglio, tra gli accompagnatori di Pirandello allo storico incontro figurava l'attore Lamberto Picasso<sup>1</sup>, che di lì a poco, al Teatro d'Arte di Roma, avrebbe indossato il costume di Arlecchino in *Ciò che più importa* del russo Nikolaj Evreinov. Con lui c'erano Orio Vergani e Stefano Landi (alias

---

1. Lamberto Picasso (La Spezia 1880-Roma 1962) fu convinto assertore della necessità di un teatro d'arte in Italia. Fallito il Teatro d'Arte e divenuta l'omonima compagnia una compagnia di giro come tante, nel febbraio 1926 Picasso l'abbandonò, allorché intravide una nuova possibilità di realizzare la sua idea di teatro d'arte, grazie ai mezzi del conte Mario Ferrari. Ma la società Ferarri-Picasso durò solo qualche mese e già l'estate di quello stesso anno vedeva l'attore partecipare, insieme con Luigi Amaro, Giuseppe e Gianmaria Cominetti, al Teatro della Chimera, che nell'agosto, in uno spettacolo all'aperto sulla spiaggia di Chiavari, rappresentava *Alceo* di Antonio Ongaro. Nella stagione successiva riprese il suo ruolo di primo attore nella Compagnia del Teatro d'Arte, dove rimase fino alla data del suo scioglimento, avvenuto nell'agosto 1928.

Stefano Pirandello, figlio primogenito dello scrittore), promotori dell'impresa, nonché Massimo Bontempelli, meno giovane dei precedenti e scrittore ormai affermato.

Ma lasciamo a lui la parola, ad Arlecchino: «Pomeriggio memorabile. Il Duce capo del governo ci fece consegnare immediatamente 50.000 lire. Quando portarono quel pacco di biglietti da mille egli ci guardò sorridendo uno per uno e domandò: chi è il cassiere? E siccome di cariche amministrative non si era ancora parlato qualcuno di noi indicò Orio Vergani. Sgomento ricevette da quelle mani che avevano già dato il gran colpo di timone alla nave pericolante, sfinite, pallido ricevette tutta quella grazia di Dio e nell'uscire dalla sala delle battaglie di Palazzo Chigi era pallido di commozione, gli si piegavano le gambe. Ma appena all'aperto, sul Corso, si fermò, ci guardò, dette una gran manata su quell'involto che si era ficcato nella tasca interna della giacca e che per il suo volume gliela gonfiava, storceva tutta dalla parte destra, e con gli occhi scintillanti ci gridò. Quell'uomo è un Dio! Ci ha capiti. Andiamo a prendere un vermouth!»<sup>2</sup>. E l'inclita comitiva se ne andò da Aragno a festeggiare.

Picasso scrisse questa testimonianza nel 1933, nel periodo di massimo consenso del fascismo e il racconto del nostro Arlecchino ne richiama alla mente un altro, più vecchio di qualche secolo, che ha per protagonista quel Tristano Martinelli, in arte Arlecchino, in grado di esibire una patente, siglata in data 29 aprile 1599, che lo poneva sotto la protezione e alle dirette dipendenze del Duca di Mantova, come sovrintendente dei comici e ciarlatani per il territorio dei Gonzaga (Monferrato compreso)<sup>3</sup>. Rispetto al lontano 1599 non c'era più un Duca, bensì un Duce, di cui invocare l'alta protezione, e Arlecchino non era più solo a impetrarne le grazie, bensì affiancato da un commediografo, regolarmente iscritto alla Società degli Autori, la quale, sia detto per inciso, nel 1921 aveva ottenuto dal ministro delle finanze la delega per la riscossione dei diritti erariali sugli spettacoli, provvedimento, che ne aveva decretato la definitiva fortuna.

---

2. Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 399-400.

3. Cfr. Siro Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza, 2006, pp. 130-31.

Una delega, che, peraltro, ricorda assai da vicino la patente concessa ad Arlecchino:

«Sapendo noi l'informattioni che ha Tristano Martinelli cognominato Arlechino di tutti li comici mercenarii, zaratani, cantinbanco, bagattiglieri, posteggiatori, et che mettono banchi per vender ogli, balotte, saponeti, historie et cose simili, lo elleggiamo per superiore ad essi in questo nostro stato et nell'altro anchora del Monferato. Sì che alcuno di loro, o solo o accompagnato, sia di che paese esser si voglia, non habbia ardire de recitare comedie, o cantar in banco vendendo ballotti, far bagatelle, posteggiare in terra o metter banco senza licenza di detto Martinelli in scritto [...]»<sup>4</sup>.

Di mutato c'è l'ascesa del 'poeta di compagnia', che, come si è visto, ha nel frattempo consolidato la sua posizione sino a insidiare il potere di Arlecchino, ma le dinamiche di cooptazione da parte del potere non sono poi così distanti. Neppure due anni dopo, in un articolo apparso sul "Baretti" del gennaio 1926, Piero Gobetti ricorderà che Pirandello aveva esordito sdegnando gli onori: «Faceva il rivoluzionario e voleva vedersi intorno soltanto dei giovani. Pareva uno spirito bizzarro [...]». E proseguiva rammentando il Pirandello del tempo di Liolà, insieme con l'Angelo Musco, che ne era stato l'interprete, non ancora guasto dall'abbraccio delle platee. Era accaduto poi – concludeva Gobetti – che Pirandello era divenuto «aulico e pedante», si era fatto «futurista e profeta di dinamismo». Una critica all'operato dell'artista, che lasciava in ombra il risvolto politico di quella trasformazione, cui faceva esplicita allusione il titolo dell'articolo: «*Liolà*» a Corte<sup>5</sup>.

Del resto, non era trascorso molto tempo da quel 19 settembre 1924, giorno in cui era stata pubblicata su "L'Impero" la lettera con cui Pirandello, all'indomani del delitto Matteotti, nel momento, cioè di massimo isolamento del fascismo, aveva chiesto la tessera del par-

---

4. *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia Buratelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 365n.

5. Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, a cura di Giorgio Guazzotti e Carla Gobetti, Torino, Einaudi, 1974, p. 683-4.

tito fascista. Ci fu allora chi, come Giovanni Amendola, lo accusò di questuare, con un gesto così clamoroso, la nomina a senatore.

Balzato alla notorietà internazionale, grazie al successo dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, reduce da un giro in America, il 6 marzo 1924 Pirandello era stato convocato una prima volta a Palazzo Chigi da Mussolini, che voleva conoscere le sue impressioni sugli Stati Uniti, ed è probabile che già allora germinasse in lui l'idea di mettere a frutto l'interessamento mostrato dal capo del governo fascista. Del resto, si domanderà Sciascia: «Chi nulla sapendo della vita di Pirandello e conoscendone l'opera riuscirebbe a immaginare un'adesione al fascismo che sembra addirittura entusiastica? [...] C'è, sì, una vena di antiparlamentarismo che corre nell'opera: ma non è sufficiente a spiegare l'adesione al fascismo, specialmente dopo il delitto Matteotti»<sup>6</sup>.

Ma Arlecchino l'aveva preceduto, ché già il 6 febbraio 1924, per il tramite di Mario Bottai, Lamberto Picasso aveva fatto recapitare a Mussolini un suo progetto per la creazione a Roma di un piccolo teatro. E a scorrere tale progetto si ritrovano non solo le premesse di partenza (esigenza di una compagnia a sede stabile, sola garanzia di un'adeguata cura della messinscena) e alcune delle indicazioni, che verranno fatte proprie dal Teatro d'Arte (repertorio particolarmente attento alla nuova drammaturgia contemporanea, *après-midi* musicali), nonché un'attività culturale (che per certi versi ricorda l'operato della Casa d'Arte Bragaglia) articolata in una biblioteca specializzata, esposizioni di bozzetti legati agli spettacoli in scena e mostre d'arte. L'aspetto più originale della proposta è costituito dall'istituzione di una scuola di recitazione annessa al teatro, strettamente connessa con la pratica di palcoscenico: «Gli allievi, oltre che alle lezioni, dovranno anche prendere parte a scopo di istruzione agli spettacoli serali, a turno sotto la guida vigile del direttore artistico, in piccole parti che verranno loro assegnate senza alcun compenso»<sup>7</sup>.

---

6. Per la ricostruzione dell'intera polemica, che accompagnò la clamorosa iscrizione dello scrittore al partito fascista, si veda Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 100-5.

7. Il testo del progetto è riportato integralmente nel libro, di ardua lettura, ma ricco di documenti e informazioni, di Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia*, introduzione di Renzo De Felice, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 126-30.

Un volta al mese gli allievi, sempre senza compenso, avrebbero dato vita a un saggio concepito come «vero e proprio spettacolo di matinée» e le loro quote d'iscrizione avrebbero rappresentato un ulteriore cespite di guadagno per il teatro. Principio informatore della scuola era, dunque, la pratica di palcoscenico, grazie alla quale i futuri attori «con l'esperienza scenica acquistata potranno in breve tempo rendersi conto di tutta la tecnica della recitazione, senza la quale la scuola teorica non ha alcun effetto pratico».

Per evidenti ragioni di opportunità Picasso accettò di confluire nel progetto di Teatro d'Arte facente capo a Pirandello, figurando tra i soci fondatori, oltre a esserne il primo attore<sup>8</sup>. Il Teatro di Pirandello s'inaugurò il 2 aprile 1925, serata di gala, alla quale intervennero le più alte autorità del governo, in un clima di ufficialità che traspare dalla cronaca di Corrado Alvaro:

«Aprì lo spettacolo un discorso di Pirandello che iersera era lieto e candido nel suo frak. Egli cominciò col dire che il Teatro d'Arte, sorto a Roma con l'aiuto del Governo fascista, del Comune e di un gruppo di amatori, si ripromette di svolgere un programma che prescindia da qualsiasi scuola, da qualsiasi tendenza, da qualsiasi politica. Parlò brevemente e semplicemente. La sala era occupata dal più bel pubblico di Roma, con le sue sontuose pellicce, i gioielli splendenti, le teste ben pettinate e ben diritte sui colletti alti e bianchi. Pirandello disse: "con l'aiuto del Governo nazionale, espressione della gioventù italiana". In queste assemblee, per fortuna, non usano gli applausi fragorosi. E neanche gli applausi. L'on. Mussolini, insieme agli onorevoli Grandi e Suardo, assisteva alla rappresentazione nel palco di fronte a quello di Casa Reale, dove era una rappresentanza del Sovrano, nella platea era in mostra l'aristocrazia romana, molte autorità del mondo ufficiale, oltre a un grande numero di stranieri, scrittori e giornalisti italiani ed esteri»<sup>9</sup>.

Solo qualche giorno prima, il 29 marzo, nell'invitarlo a intervenire alla speciale *première*, Pirandello aveva scritto una lunga lettera

---

8. Per una storia dettagliata del Teatro d'Arte di Roma e della Compagnia omonima, fondata e diretta da Pirandello dal 1925 al 1928, si rimanda al citato Alessandro d'Amico e Alessandro Tinteri, *Pirandello capocomico*.

9. Corrado Alvaro, *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo Barbina, Roma, Abete, 1976, p. 75.

a Mussolini, più simile a un *cabier de doléances*, con annesso un primo bilancio in rosso delle spese sostenute. Pirandello riassumeva e profetizzava, invocava e minacciava, prometteva ed esigeva. Adoperava formule coinvolgenti: parlava di *nostro* teatro, («questa nuova manifestazione di vita italiana, che per tanta parte è anch'essa opera di V.E.»), lamentava il mancato aiuto degli industriali e delle banche malgrado le pressioni del governo, distingueva nettamente il nuovo teatro da ogni analoga impresa italiana (quasi tutte fallite nel giro di pochi mesi) dando per scontato che il Teatro d'Arte sarebbe divenuto il Teatro di Stato («il nostro è considerato tra noi e all'estero il Teatro di Stato italiano»), enumerava le offerte di tournée all'estero ricevute dalla Compagnia e prospettava un adeguato ritorno d'immagine per il regime («intendo svolgere un'attiva opera di propaganda nazionale»). Prima ancora di cominciare, in quelle quattro pagine c'era già tutto, compresa l'illusione di Pirandello di trovarsi di fronte a un Napoleone alla vigilia dei decreti di Mosca<sup>10</sup>.

Da un dettagliato rendiconto, datato 10 maggio 1925 e fatto pervenire al conte Giacomo Suardo, Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, incaricato da Mussolini della raccolta dei fondi destinati al Teatro d'Arte, emerge in tutta la sua drammaticità la grave crisi finanziaria, in cui si dibatteva il teatro. Il debito accumulato si aggirava intorno alle 335.000 lire, con un deficit giornaliero di 950 lire.

Il 3 giugno la Compagnia (e con essa Arlecchino, ché l'ultimo spettacolo fu una replica di *Ciò che più importa*) prese commiato dal suo Teatro d'Arte e l'11 giugno con una rappresentazione straordinaria del pirandelliano *Enrico IV* al Teatro Argentina si accomiatò definitivamente dal pubblico romano per partire in tournée a Londra e Parigi. Nelle due capitali c'era grande attesa per la Compagnia di Pirandello e lo scrittore, presente agli spettacoli, s'intrattene con il pubblico, rispondendo alle domande, rilasciò interviste sulla situazione politica italiana, tessendo le lodi di Mussolini e della sua efficienza («In effetti – commentava il “Morning Post” del 29 giugno – sembra che il signor Mussolini sappia governare uno Stato quasi con la stes-

---

10. La lettera è riprodotta integralmente in Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia*, cit., pp. 130-32.

sa abilità con cui il signor Pirandello sa scrivere una commedia»<sup>11</sup>), svolse, insomma, il compito di attiva propaganda per il quale si era candidato. Nell'autunno, quando la Compagnia intraprese un nuovo giro in Germania, Pirandello scriveva ai figli: «Cerco di resistere con tutte le mie forze all'enorme strapazzo di questa *tournée*, che ha assunto carattere ufficiale e che perciò mi obbliga ogni sera a tenere un discorsetto al pubblico; senza contare i brindisi e le risposte che devo dare a tutti i discorsi dei sindaci, degli Intendenti dei Teatri di Stato, dei Consoli e compagnia bella». <sup>12</sup> Nel frattempo durante l'estate era maturata la scissione dei destini del Teatro d'Arte, oberato dai debiti, e dell'omonima Compagnia, che, tramontato il sogno di una sede stabile, prese a condividere la sorte nomade delle altre compagini teatrali italiane, costretta a continui trasferimenti durante tutto il triennio di vita delle compagnie teatrali di allora, sino alla scadenza naturale del suo scioglimento, a Viareggio il 15 agosto 1928.

Tuttavia, il tramonto del Teatro d'Arte non rappresentò ancora per Pirandello la fine delle speranze riposte nel regime fascista e nel suo capo. Venuto meno il teatro, era pur sempre in vita la Compagnia e, soprattutto, ad alimentare le sue attese s'era ora aggiunta la sua prima attrice, Marta Abba, nuova musa ispiratrice di tanta parte dell'ultima drammaturgia pirandelliana. È anche pensando a lei, adoperando il suo prestigio per la sua affermazione di attrice che lo scrittore pose mano a nuovi progetti per rilanciare la sua idea di un teatro di stato. Risale al dicembre 1926 il progetto per la creazione di un Teatro Drammatico Nazionale di Stato, in cui Pirandello prevedeva la costituzione di un unico organismo composto da tre teatri di proprietà statale, a Roma, Milano e Torino, e da un'unica compagnia, il cui nucleo centrale sarebbe stato formato da 20 elementi, integrati da non più di 15 generici per ciascun teatro. La direzione generale di questo organismo «uno e trino» sarebbe stata affidata a un direttore, coadiuvato da tre direttori tecnici (uno per teatro), e da una Commissione di esperti. La direzione artistica sarebbe stata affiancata da un direttore amministrativo, assistito da un'altra Commissione, per cui il Consiglio

---

11. Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., pp. 29-30.

12. Ivi, p. 31.

direttivo sarebbe risultato formato dalle due Commissioni, artistica e amministrativa. Nei tre teatri, attivi dal primo novembre alla fine di maggio, sarebbero state rappresentate, a rotazione, le produzioni di ciascuno di essi, senza compagnie ospiti. La Compagnia avrebbe goduto di vari privilegi: viaggi gratuiti per gli attori, pensioni per quelli riconfermati almeno 10 anni, diritto di prelazione sulla scelta dei testi rispetto alle formazioni private.

La prova generale avvenne a Roma, dove la Compagnia non aveva più rimesso piede, con un lungo corso di recite, dal 10 marzo al 22 maggio 1927, al Teatro Argentina rinnovato, ribattezzandosi per l'occasione «Compagnia del Teatro Argentina»<sup>13</sup>. Un'illusione, quella del teatro di stato, durata lo spazio di un mattino, che segnò il definitivo disincanto di Pirandello circa le possibilità di un intervento decisivo della politica in sostegno del teatro.

2. Il fallimento dell'intesa con Mussolini, il venir meno della speranza di una politica illuminata del fascismo nei confronti del teatro furono tra le cause prime che indussero Pirandello a lasciare l'Italia per stabilirsi, dall'agosto 1928 al giugno 1930, nella Berlino della Repubblica di Weimar (sulla quale già incombeva la minaccia del nazismo di Hitler), in una sorta di volontario esilio, con frequenti puntate

---

13. Marco Praga, commediografo milanese e decano dei critici teatrali, scrisse sull'«Illustrazione Italiana» del 10 aprile 1927 una cronaca tra lo scettico e l'ironico: «[...] sono andato all'Argentina, dove agisce la Compagnia di Luigi Pirandello; che è come chi dicesse l'annunziatrice, o il provvisorio surrogato, e indubbiamente il nucleo fondamentale – direttore e primattrice – della grande Compagnia Statale (o di una delle quattro Compagnie Statali) di cui si annunzia prossima, più o meno, l'istituzione. Ed io spero di campare abbastanza per vederla, per sentirla e per applaudirla. Ma poi che la sede romana di tale Compagnia sarà appunto l'Argentina, bisognerà in nome dell'arte e del buon gusto che alla novella istituzione dovranno indubbiamente presiedere prima di tutto a dare al vecchio e glorioso teatro una veste che col buon gusto e con l'arte non faccia a pugni. È una veste nuova che ha adesso, fatta di recente, col dispendio, mi dissero, di un sacco di soldi; ma sarebbe difficile immaginare qualcosa che desse i crampi o il mal di ventre più di quel novissimo sipario color ramarro; di quei davanzali dei palchi ramarreggianti anch'essi, in stridente contrasto con le tappezzerie rosicce delle pareti e delle poltroncine, così poco soffici e così scomode, queste, da sembrare arnesi di tortura; di quei candelabri veneziani di vetro verde soffiato, da salotto; di quelle pitture e di quelle pareti giallognole dell'atrio e del ridotto... Che orrore!».

a Londra e Parigi. Non fu certo la familiarità con la Germania risalente agli anni della laurea a Bonn, né l'effervescente clima teatrale della capitale tedesca, in cui agivano personalità del calibro di Bertolt Brecht, Erwin Piscator e Max Reinhardt, a determinare la scelta, quanto il miraggio del cinematografo: «Ha scelto la capitale tedesca, sede delle maggiori case di produzione cinematografiche europee, per le prospettive di lauti guadagni nel cinema, vendendo (e “vendendosi” come lui stesso disse) soggetti e sceneggiature»<sup>14</sup>.

Corrado Alvaro dà un ritratto dello scrittore nel suo ritiro berlinese: «Pirandello abita un appartamento mobiliato a Herkules Brücke. Ha dimenticato il tedesco. [...] Quando vado a trovarlo, la sera, si passano delle belle ore. Vivono nello stesso albergo le due sorelle Abba. A volte si esce per la città che la sera è tutta un abbraccio, e noi come un gruppo di discepoli o di collegiali intorno a Pirandello, questo padre siciliano, e che resta sempre padre con le donne che lo attorniano, a Berlino»<sup>15</sup>.

Un'altra istantanea del Pirandello berlinese, che il 20 marzo 1929 era stato nominato Accademico d'Italia, la dobbiamo alla penna di Pietro Solari, che così descrive il Romanisches Café per i lettori de "L'Italia Letteraria": «Per poco che abbiate l'occhio esercitato, nel via vai di questo “Botegon” qualche celebrità la scoprite sempre. Qui bazzica Emil Jannings, qui tra un allenamento e uno scontro capita Schmelling, il pugilatore preconizzato campione del mondo, qualche sera viene Albert Einstein, qualche sera Georg Kaiser, o Rosso di San Secondo, o Maria Jacobini, e tutte le sere c'è Pirandello»<sup>16</sup>.

Dalla recente esperienza capocomicale e dagli stimoli della vita teatrale berlinese nacque *Questa sera si recita a soggetto*, che Pirandello terminò di scrivere nella capitale tedesca, dandone l'annuncio a Marta Abba in una lettera del 29 marzo 1929: «[...] questa notte stessa dopo tutto il rimuginio di pensieri che t'ho detto, non potendo più stare a giacere, mi sono levato. C'era sulla scrivania la nuova commedia,

---

14. Cfr. Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di Alessandro d'Amico, con la collaborazione di Alessandro Tinterri, IV, Milano, Mondadori, 2007, p. XVII.

15. Ivi, p. XVIII.

16. Ivi, p. XIX.

lasciata lì senza la fine da tanto tempo, e l'ho finita, l'ho finita in quattro ore di fervidissimo lavoro»<sup>17</sup>.

Nella lettera a Guido Salvini del 4 aprile successivo Pirandello definiva il suo nuovo lavoro un atto di accusa «contro gli eccessi della così detta *regie*»<sup>18</sup>, e, intervistato da Alvaro, così esprimeva il suo giudizio sulla scena tedesca contemporanea:

«Ammiro il teatro tedesco per la sua disciplina e i mezzi perfetti di cui dispone. Qui il direttore può compiere tutti i miracoli di tecnica. Gli attori sono i più disciplinati e i più meticolosi del mondo. Essi non recitano, vivono con tutte le parvenze della realtà minutamente osservata. Vi manca fra loro, forse, l'attore nel senso italiano della parola, ispirato e improvvisatore, sia pure tra una folla di mediocri comparse. Qui dal primo all'ultimo sono tutti perfetti. Spesso si va a veder a teatro un grande attore, e non gli sentiamo dire che poche battute. Ma come tutto questo giova all'equilibrio e alla efficacia della rappresentazione! [...] Ma la possibilità di ottenere tutti gli effetti, la tecnica portata alla sua massima perfezione, sta finendo coll'uccidere il teatro. Basta talvolta a questi *régisseurs* un abbozzo di commedia, che permetta di portare sulla scena cose lassù mai vedute, per muoverli a farne uno spettacolo. Le danze, le acrobazie, il circo equestre, i mutamenti di scena rapidi e con macchine potenti e perfette, hanno finito col diventare altrettanti mezzi di corruzione del teatro stesso. Io, col mio dramma nuovo, intendo reagire a questa tendenza»<sup>19</sup>.

Che il nuovo lavoro fosse stato concepito per la scena straniera Pirandello lo aveva detto e ribadito più di una volta scrivendone a Marta Abba («non so chi potrà recitare *Questa sera si recita a soggetto*, delle Compagnie italiane ora in formazione. [...] è commedia per fuori; per essere inscenata ha bisogno di molti mezzi che possono essere

---

17. Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 98.

18. Lettera a Guido Salvini, datata Berlino 4 aprile 1929, conservata al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (Fondo Salvini), l'intero carteggio è stato riprodotto in «Rivista di studi pirandelliani», Palermo, 4, 1990, che contiene contributi e documenti sulle prime tedesca e italiana di *Questa sera si recita a soggetto*.

19. Intervista del 14 aprile 1929, in *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002, pp. 428-29.

arrischiati solo con la probabilità di numerose repliche»<sup>20</sup>), cui comunicava il suo entusiasmo per le offerte che gli venivano ora da Max Pallenberg, celebre attore viennese che nel '24 era stato il Capocomico nell'edizione tedesca dei *Sei personaggi*, ora da Max Reinhardt, al quale la commedia pirandelliana è dedicata, nell'edizione tedesca (Berlino, Reimar Hobbing, 1930): «A Max Reinhardt la cui incomparabile forza creativa ha dato magica vita sulla scena tedesca a “Sei personaggi in cerca d'autore” dedico con profonda riconoscenza questa terza parte della trilogia del teatro nel teatro»<sup>21</sup>. Viceversa, per ragioni che non conosciamo, a sorpresa, la prima tedesca ebbe luogo il 25 gennaio 1930, per la regia di Hans Carl Müller, a Königsberg (attuale Kaliningrad), città periferica della Prussia orientale, nota soprattutto per aver dato i natali a Kant<sup>22</sup>.

Contro l'opinione corrente, che l'aveva sbrigativamente accantonata<sup>23</sup>, è stato lo studioso danese Steen Jansen<sup>24</sup> a rivalutarla sulla base di una documentazione consistente, anche se lacunosa a causa della

---

20. Lettera dell'8 aprile 1929, in Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 122.

21. «Max Reinhardt/dessen unvergleichliche Schöpferkraft/ „Sechs Personen suchen einen Autor“/auf der deutschen Bühne zauberhaftes Leben gegeben hat /widme ich in tiefer Dankbarkeit/diesen dritten Teil der Trilogie vom/Theater auf dem Theater/Luigi Pirandello».

22. Prima rappresentazione assoluta: *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt* (*Questa sera si recita a soggetto*) di Luigi Pirandello, Königsberg, Neues Schauspielhaus, 25 gennaio 1930, regia di Hans Carl Müller, scene di Friedrich Kalbfuss. Distribuzione: Hertha Wolff, Ignazia La Croce; Kitty Stengel, Mommina; Ruth Trumpp, Totina; Charlotte Krause, Dorina; Charlotte Küter, Nenè; Ursula Krieg, Chanteuse; Hildegard Borfitz, Lucie Rhoden, Elisabeth Ligeti, Girls; Paul Lewitt, Dr. Hinkfuss; Kurt Hoffmann, Sampognetta; Hans Jungbauer, Enrico Verri; Fritz Wendel, Pomarici; Paul Land, Sarelli; Hermann Noack, Nardi; Denes Bodo, Pometti; Horst Ladendorff, Mangini; Franz Heim, Max Weber, Anselm Alberty, Michael Pichon, Avventori.

23. Secondo Oscar Büdel, ad esempio, la rappresentazione a Königsberg si svolse «davanti ad un pubblico provinciale e bonaccione disposto a tollerare “anche questo scherzo”. Non suscitò alcun incidente» (Oscar Büdel, *Pirandello sulla scena tedesca*, in *Pirandello ieri e oggi*, a cura di Sandro d'Amico, Quaderni del Piccolo Teatro, Milano, 1961, p.106).

24. Steen Jansen, “*Questa sera*” a Königsberg, “Rivista di studi pirandelliani”, cit., pp. 49-82.

distruzione degli archivi del Neues Schauspielhaus. Secondo Jansen, Müller riuscì a creare un equilibrio fra i due piani dello spettacolo: da un lato la storia di Mommina e l'ambiente siciliano, in cui essa è ambientata, dall'altro le vicende del Dottor Hinkfuss e dei suoi attori. Senza sottomettere una parte dello spettacolo all'altra, il regista sarebbe riuscito a interessare gli spettatori alle vicende della famiglia La Croce, superandone l'apparente banalità, e, nel contempo, avrebbe saputo dare al conflitto che oppone Hinkfuss ai suoi attori una dimensione tale da essere compresa da un pubblico vasto e non dai soli specialisti. Il tutto era condito con una vena ironica e folkloristica ravvisabile nelle fotografie che ritraggono la scenografia iniziale di Kalbfuss, caratterizzata da un fondale in cui si vede un vulcano fumante e la carta geografica dello stivale italiano: espedienti visivi utili a rendere più accessibile e interessante per una platea tedesca la storia siciliana della famiglia La Croce<sup>25</sup>.

Del resto il significato e il valore di quello spettacolo emergono in tutta la loro importanza dalla lettura di quanto Pirandello scrisse alla Abba («La rappresentazione è stata magnifica; e il lavoro risulta vivo e potentissimo dalla prima battuta all'ultima. Il teatro era gremito»<sup>26</sup>) e, soprattutto, a Salvini.

Il regista tedesco aveva benissimo compreso come *Questa sera si recita a soggetto* affronti uno degli snodi cruciali della ricerca teatrale del Novecento, la rivitalizzazione del rapporto con il pubblico, che era stato uno dei terreni della sperimentazione condotta da Pirandello al Teatro d'Arte, già a partire dallo spettacolo inaugurale, l'atto unico *Sagra del Signore della Nave*. Guido Salvini, legato a Pirandello da un rapporto di stima e affetto reciproci, maturato nei tre anni in cui avevano condiviso gioie e dolori della Compagnia del Teatro d'Arte, aveva già mostrato di possedere doti di eccezionale organizzatore e si era assunto il compito di portare sulla scena in Italia la novità pirandelliana.

---

25. Sull'argomento rinvio a un mio intervento tenuto al 18° Convegno internazionale di studi pirandelliani, ad Agrigento (4-8 dicembre 1986): Alessandro Tinterri, *Le prime messinscène di "Questa sera si recita a soggetto"*, in AA. VV., *Testo e messa in scena in Pirandello*, Urbino, La Nuova Italia Scientifica, 1986, pp. 133-46.

26. Lettera del 7 marzo 1930, in Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 321.

Pirandello descrive la messinscena tedesca in una lunga e circostanziata lettera e se pure il tono entusiasta può parzialmente attribuirsi all'intenzione di accrescere l'interesse per il testo in colui, che avrebbe dovuto dirigerne l'edizione italiana, le articolate argomentazioni, adoperate per elogiare la regia di Müller, smentiscono ogni dubbio e l'enfasi del racconto ci appare rispondere piuttosto alla sincera preoccupazione di riuscire a trasmettere all'interlocutore tutta la propria emozione. Leggendo la lettera del 30 marzo, si ha la sensazione che lo stesso Pirandello, nell'assistere allo spettacolo, sia andato riscoprendo il proprio lavoro, esperienza propria del teatro, dove il regista, *artifex additus artificii*, non meno dell'attore, con la sua interpretazione può aiutare a svelare le pieghe più nascoste del testo: «Sono stato, come Lei saprà, a vedere la rappresentazione di Königsberg. Mirabile. La commedia vive tutta, di vita meravigliosa, senza posare un momento, e il pubblico, che vorrebbe aver cento occhi e cento orecchi, ne resta incantato dal principio alla fine. Lo stupore diventa subito il clima naturale della commedia, per cui naturali appaiono anche i fulminei trapassi dal comico al tragico, e tutto è accettato con gioia quasi infantile dal pubblico che a un tempo ride e si commuove».

La minuziosa analisi della processione che segue sembra destinata a evocare in Salvini la visione di un'altra processione, quella di *Sagra del Signore della Nave*, con cui, come si è ricordato, il 2 aprile 1925 si era inaugurato il Teatro d'Arte di Roma. Il ricordo di quella serata dovette riaffacciarsi nella mente di Pirandello a Königsberg, di qui la partecipazione con cui descrive la scena a Salvini, nella certezza che questi potesse intuire le ragioni intime di tanto fervore e di tanta commozione:

«[...] Il régisseur Hans Carl Müller ha dato un magnifico e vistosissimo risalto tanto alla processione religiosa, quanto alla scena del Cabaret che scatta subito dopo, in stridentissimo contrasto, di straordinario effetto. Dopo la scena della presentazione, a sipario ancora chiuso si cominciano a sentire le campane, il suono dell'organo e il coro dei devoti entro la chiesa; poi dal fondo della sala attaccano le cornamuse e gli acciarini. Con bella trovata, si fa uscire dalla chiesa sul palcoscenico incontro alla processione che muove dal fondo della sala, un prete parato di tutto punto, col nicchio, il camice e la stola, preceduto da quattro chierici, i

due primi coi turiboli, gli altri due con le candele accese; dopo il prete, ci sono le quattro “verginelle” che reggono per le mazze il baldacchino celeste; muovono dalla chiesa lentamente, arrivano fino alla ribalta e là sostano aspettando che “la sacra Famiglia” seguita dalla processione attraversi cantando al suono delle cornamuse e degli acciarini che seguono, tutta la sala; prendono sotto il baldacchino “la sacra Famiglia” e rientrano nella chiesa».

Come gli accade ogniqualvolta l'uomo di teatro prende in lui il sopravvento sull'autore, nell'entusiasmo Pirandello sembra accantonare ogni perplessità sugli eccessi del teatro di regia, per intonare un vero peana all'indirizzo del regista autore dello spettacolo e la scena che segue, dai toni espressionisti, sembra tradurre concretamente gli umori assorbiti dallo scrittore al contatto con le ribalte tedesche, oltre a rinviare all'effetto cinematografico di una dissolvenza, secondo un'indicazione già presente nel testo:

«[...] La trasparenza della parete del Cabaret è ottenuta magnificamente: scatto immediato, di suoni, di luci, di colori. Luci variopinte; colori, parte cupi, lugubri dal lato della Chanteuse, parte sgargiantissimi dal lato delle ballerinette che, molto brillanti e vivaci, intercalano nel canto impressionantissimo della tragica Chanteuse stridule grida gioiose e risate e colpi di mani alle cosce e schiocchi di dita in mirabile concerto dissonante; il jazz intanto impazza. La scena, con questi risalti, si sostiene un bel po'<sup>27</sup>. Opportunamente, quando sono state messe le corna sul cappellaccio di Sampognetta, si dà molto rilievo alla parte di uno degli avventori che trattengono la Chanteuse, quando questa si muove per strappare quelle corna dal capo di Sampognetta. Quest'avventore si dimostra violentissimo, dà alla Chanteuse uno schiaffo e la fa cadere a terra: evidentemente è il suo amante, quello stesso che poi accoltellerà Sampognetta. Così, mentre alcuni degli avventori si portano Sampognetta fuori dal Cabaret, altri nel Cabaret sollevano da terra la Chanteuse, e la trasparenza cessa su questa doppia scena di Sampognetta che esce e della Chanteuse rialzata, col doppio effetto raggiunto in modo meraviglioso; cosicché al pubblico

---

27. Anche in questo caso la memoria va a un altro spettacolo del Teatro d'Arte, *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli, il cui terzo atto si svolgeva nella bolgia indiatolata del Poliedric Superbal.

pare d'uscire dal Cabaret insieme con Sampognetta e quegli altri che lo conducono fuori.

Non meno opportunamente il Müller ha disposto che la scena del teatro nel teatro avvenisse, non in un solo palco, ma in due palchi, a riscontro, per modo che nessuna parte degli spettatori fosse sacrificata. Tutti quei giovanotti con tutte quelle ragazze e l'ineffabile madre, si distribuiscono parte in un palco e parte in un altro dirimpetto; la madre parla dall'uno e le figliole dall'altro. Con una ingegnosa trovata, il Cabaret intanto è stato trasformato con pochi elementi sintetici e parodistici in scena di melodramma; si rifà la trasparenza della parete, e mentre il pubblico che non ci pensa più sta a guardare i due palchi illuminati e ciò che vi avviene, che è e che non è dai due lembi del sipario accostati fino a prendere in mezzo solo quella parete trasparente, si vede lassù una Primadonna e un Baritono che cantano goffamente al suono d'un grammofono il finale del primo atto d'un melodramma italiano.

L'effetto è irresistibile. Pare una vera opera di magia. Altro che Fregoli! In un batter d'occhio, tutto cangiato. Siamo veramente in un teatro d'opera di provincia, d'opera per ridere, di cui si fa la caricatura e la parodia, cantanti che si sbracciano vestiti di velluto e piumati, e il grammofono invece dell'orchestra».

Ma ciò che più ha acceso la fantasia dello scrittore siciliano è il momento in cui gli attori si sparpagliavano nel teatro per ogni dove, coinvolgendo il pubblico nel gioco teatrale. Si veniva così a creare una delle suggestioni teatrali più care a Pirandello e la descrizione che egli ci dà dello spettacolo procede secondo un vero e proprio crescendo di entusiasmo, culminante nell'esclamazione («tutto il teatro recita!») con cui sembra voler salutare il realizzarsi di un antico sogno:

«E subito dopo questa, una nuova sorpresa e una nuova trovata. Calato il sipario tra lo scandalo che avviene in teatro per opera della Signora Ignazia, la sala viene illuminata al comando del Dottor Hinkfuss montato sul palcoscenico; ma il pubblico non esce dalla sala, benché dagli uscieri siano aperti gli usci che danno sul corridojo: non esce, perché, mentre il Dottor Hinkfuss seguita a parlare sul palcoscenico, attraverso gli usci aperti si vedono passeggiare a braccetto le coppie dei giovanotti con le ragazze La Croce, e nel palchetto si vede ancora la Signora Ignazia rimasta con due degli ufficiali; il Dottor Hinkfuss, finito il suo discorsetto, fa tirare di nuovo il sipario, e allora avviene il prodigio: tutto il teatro recita!

Il Dottor Hinkfuss sul palcoscenico fa smontare la scena dai macchinisti e dagli apparatori; nel mentre, giù nella sala illuminata, entra un ragazzotto che va vendendo cioccolatini e caramelle e giornali, con la sua cassetta ad armacollo, e il suo berrettino da barman gallonato; Nenè e Totina lo vedono e trascinano dal corridojo nella scena davanti al palcoscenico, sotto la buca del suggeritore, i due giovani che sono con loro, Pomarici e Sarelli, a comprare quei cioccolatini, e la prima scenetta si svolge lì; poi, questi quattro s'allontanano, se ne vengono fin sotto al palco dov'è rimasta la madre, e intanto entrano da un altro uscio nella sala, conversando, Dorina e Nardi, che infine chiamano e si uniscono agli altri quattro, e finita la scenetta d'insieme, tornano a uscire sul corridojo; ma già nella sala sono entrati Verri e Mommina a far la loro, appoggiati alla ringhiera d'un palco di prima fila; il pubblico non sa dove voltarsi prima; è preso da tutte le parti; l'ultima delle scenette, quella della Signora Ignazia coi due ufficiali si svolge nel palco.

Intanto sul palcoscenico il Dottor Hinkfuss ha fatto smontare la scena della chiesa e del Cabaret e montare quella del campo d'aviazione; ne dà l'effetto; in un batter d'occhio la fa smontare, e ordina quindi che sia calato il sipario per dar tempo alla famiglia La Croce di ritornare a casa. Come in confidenza dice al pubblico che ora ha luogo la "vera" pausa, e si ritira dietro il sipario. Come vede, caro Salvini, tutto si fa avvenire nella sala e sotto gli occhi degli spettatori, che si divertono un mondo».

Se il dettagliato resoconto di Pirandello privilegia gli aspetti spettacolari della messinscena di Müller, essa, tuttavia, non si risolveva soltanto in quelli, ma, come si è accennato, la storia di Mommina vi aveva la sua parte, sino al tragico finale. Non a caso venne osservato dalla critica che l'atmosfera farsesca dell'inizio, col procedere dello spettacolo, volgeva al tragico, sino a culminare in un finale di sapore strindberghiano. Notazione che ci ricorda le tradizioni espressioniste del teatro di Königsberg, uno dei più importanti teatri di provincia tedeschi, diretto dal 1915 al 1919 dal regista Leopold Jessner.

In Italia *Questa sera si recita a soggetto* andò in scena al Teatro di Torino il 14 aprile 1930, regista e scenografo Guido Salvini, ad opera della Compagnia da lui appositamente costituita. Il copione, conservato tra le carte dell'Archivio Salvini presso il Museo Biblioteca dell'Atore di Genova, reca evidenti le tracce del clima che si era instaurato nel Paese e dei compromessi necessari ad aggirare gli ostacoli della

censura. Vi è, infatti, puntualmente cancellato ogni riferimento alla condizione militare di Verri e dei suoi compagni, trasformati per l'occasione in piloti civili. Così come l'*Ave Maria*, recitata dalla Signora Ignazia, vi è sostituita da una preghiera a San Gennaro: «San Gennaro benedetto, faccia verde faccia gialla, fateme 'sta grazia, fateme passare 'sto male di denti...».

In risposta alle richieste di Salvini al riguardo, in una lettera del 30 marzo Pirandello aveva suggerito: «Per ciò che riguarda il pericolo degli "ufficiali" sulla scena, veda di farli giovani ingegneri minerarii belgi alla dipendenza d'una Società belga, assuntrice d'un campo minerario in Sicilia. Rico Verri potrà figurare come apprendista, in tirocinio, presso codesta Società. Insomma, immaginare che ci sia come una scuola per codesti ingegneri, d'esercitazione pratica; per cui possano avere una specie di *costume*: giacche azzurre o kaki e calzoni bianchi, con berretto a baviera di cuojo, o altrimenti, purché faccia colore. Il Dr Hinkfuss in questo caso, invece che un campo d'aviazione, potrebbe apparecchiare questo campo minerario in Sicilia, con qualche forno Gill, e in fondo questa scuola di ingegneri belgi. Quanto all'*Ave-maria*, che vuole che le dica? Mi avvilisce pensare che siamo arrivati fino a questo punto... Vada per San Gennaro!».

Pirandello, indisposto, non poté recarsi a Torino per intervenire alla prima e assistere all'accoglienza entusiasta della critica torinese. Vide lo spettacolo di Salvini solo il 16 giugno alla prima romana. Sino allora lo avevano trattenuto a Berlino le sue condizioni di salute, le prove di *Questa sera si recita a soggetto* al Lessing Theater (il 27 maggio scriveva a Marta Abba di avere assistito a nove ore di prove!), nonché un comprensibile disagio all'idea di ritornare in Italia, seppure per un breve periodo. A Salvini, che con la sua affettuosa insistenza cercava di forzarlo a partire, Pirandello confidava tutta la sua perplessità al riguardo: «[...] Le confesso che, indebolito come sono, affrontare un così lungo viaggio di andata e ritorno, senz'aver tempo di riposarmi un poco mi dà pensiero. E poi. Per tant'altre ragioni, rimetter piede in Italia... Ma non voglio dirLe subito e senz'altro di no... Vedremo»<sup>28</sup>.

---

28. Lettera di Luigi Pirandello a Guido Salvini, datata Berlino 20 aprile 1930, conservata al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

3. Il 16 ottobre di quello stesso 1930, al Teatro Valle di Roma, Arlecchino andò alla guerra. Fuor di metafora, Lamberto Picasso, che durante la prima guerra mondiale era stato ufficiale nella Brigata Cagliari, indossò la divisa del capitano Stanhope, protagonista de *Il grande viaggio* dell'inglese Robert Cedric Sherriff. *Journey's End* (letteralmente «la fine del viaggio», mentre il titolo italiano nella traduzione di Alessandro De Stefani ricalca quello scelto per la versione francese *Le grand voyage*) aveva debuttato all'Apollo Theatre di Londra il 10 dicembre 1928 (con Laurence Olivier nei panni del capitano Stanhope), per opera della Stage Society, ma soprattutto grazie al patrocinio di George Bernard Shaw, divenendo in breve un successo di proporzioni internazionali, con 594 repliche al londinese Savoy Theatre, dove lo spettacolo si era trasferito nel gennaio 1929, e quasi contemporaneamente portato sullo schermo cinematografico negli Stati Uniti (1930, con titolo omonimo, per la regia di James Whale, regista anche dei due allestimenti teatrali, prima a Londra e poi a Broadway) e in Germania (1931, *Die andere Seite*, letteralmente *L'altra parte*, regista Heinz Paul). Allettato dalla prospettiva di un successo italiano, Lamberto Picasso si candidò a metterlo in scena con la sua Compagnia.

Diviso in tre atti, *Il grande viaggio* si svolge tutto nel ricovero ufficiali di una trincea inglese a Saint Quentin nel marzo 1918, alla vigilia di una grande offensiva tedesca. Ne sono protagonisti gli ufficiali della Compagnia agli ordini del capitano Stanhope, ufficiale poco più che ventenne, ma logorato nei nervi dai tre lunghi anni trascorsi al fronte, che ormai riesce a reggere solo con l'aiuto del whisky: Osborne, il suo vice, nella vita civile padre di famiglia e professore in un College, sempre pacato ed equilibrato, ha con il suo superiore un rapporto quasi paterno ed è il solo dal quale Stanhope si senta compreso; gli altri ufficiali subalterni, Trotter e Hibbert, rappresentano il primo il tipo tranquillo e privo di fantasia, che, senza eccessivo entusiasmo, compie comunque il suo dovere, mentre il secondo, più fragile, sempre sul punto di cedere a una crisi di nervi e di sottrarsi alle proprie responsabilità, solo alla fine, grazie all'intervento risoluto di Stanhope, riesce a trovare in sé la forza appena sufficiente a sostenere il proprio ruolo; ad essi va aggiunto il giovanissimo Raleigh, fresco di scuola militare. Il suo arrivo viene a turbare il fragile equilibrio, fondato sulla paradoss-

sale routine della vita di trincea. Risale, infatti, ai tempi del College la sua familiarità con Stanhope, fidanzato con la sorella, il quale teme ora lo sgretolarsi della figura eroica che la fanciulla conserva di lui. L'intero dramma ruota intorno al nucleo tematico del contrasto tra l'immagine costruita dagli altri e la percezione di sé, tema assai pirandelliano all'apparenza, in realtà connesso piuttosto con il travaglio psicologico di una generazione costretta all'«inutile massacro» della storia, uomini che hanno il coraggio di confessare la propria paura. Un dramma, dunque, d'indole pacifista, che si conclude con la morte del più anziano Osborne e del più giovane Raleigh, mentre anche per i superstiti il rombo dei cannoni annuncia l'inizio dell'attacco nemico e per molti di loro l'approssimarsi dell'ultima ora.

I personaggi che popolano questo lavoro compongono nel loro insieme una galleria di tipi, così come l'autore li aveva conosciuti nel corso della sua vita in trincea. Sherriff sintetizzava così la sua esperienza della guerra di massa: «Tra le cose che più mi colpirono durante i quattro anni di guerra e durante gli anni di fango e di sangue, fu il modo con cui gli uomini entravano nel suo organismo come individui e ne uscivano come tipi. Da milioni e milioni di uomini distillati, e distillati finché solo gli elementi essenziali rimanevano, son venuti fuori soltanto una mezza dozzina o poco più di tipi fondamentali. I dieci uomini della mia commedia vogliono rappresentare appunto quei tipi come io li ho visti»<sup>29</sup>. Non c'è nulla di eroico, né di retorico in *Journey's End*, che appare semmai dettato dallo stesso clima che ha ispirato a Eric Maria Remarque *Niente di nuovo sul fronte occidentale* e a Pabst l'omonimo film.

Ma, data la temperie dell'Italia fascista, troppo umano doveva apparire questo dramma, in cui aleggia il senso di assurdità della guerra e il protagonista ad un certo punto prorompe nella seguente esclamazione: «Ah, il culto dell'eroe! Un bel guaio!»<sup>30</sup>. Una scelta alquanto impolitica da parte di Picasso, che corse il rischio di incappare nelle maglie della censura. Ricorda in proposito Leopoldo Zurlo, grande censore del teatro durante il regime fascista:

---

29. Dalla *Nota informativa*, contenuta nel volantino che accompagnava il volume nell'edizione Mondadori.

30. Robert Cedric Sherriff, *Il grande viaggio*, Milano, Mondadori, 1930, p. 88.

«Quando iniziai il mio compito al Ministero dell'Interno subito i benpensanti vennero a dirmi che sarebbe stato opportuno proibire perché troppo pacifista la commedia di Sherriff *Il gran viaggio* che già si recitava da un pezzo.

Mi opposi recisamente.

Il lavoro si svolge in una costante atmosfera di angoscia; ma in quell'angoscia fluttua una straordinaria dignità morale. Tutti quei soldati, quali che siano i loro sentimenti, sono pronti ad ogni sacrificio; lo spettatore esce dal teatro pensoso forse ma non diminuito, e soprattutto conscio di quello che potrebbe essere domani il suo supremo dovere»<sup>31</sup>.

Al momento di mettere in scena il lavoro Picasso si rivolse per la scena a una vecchia conoscenza, che risaliva agli anni del Teatro d'Arte, lo scenografo Virgilio Marchi, e un nutrito carteggio inedito illumina le fasi di preparazione dello spettacolo. Il 4 febbraio 1930 l'attore scrisse a Marchi per comunicargli la notizia dell'avvenuta firma del contratto e chiedere la sua collaborazione: «Carissimo Marchi, ho firmato l'esclusività di "Le grand voyage" ultimo successo di Londra, Parigi, ecc., e lo metterò in scena a Roma Teatro Valle il 1° aprile. Il lavoro è di Giordani<sup>32</sup> e ha molta importanza. Sarà una première di grande interesse. Vuoi occuparti della realizzazione scenica dell'ambiente? Si tratta di una scena sola, realistica, ma costruita. Naturalmente bisogna far le cose nel miglior modo possibile senza gravi dispendi. [...] Come vedrai la scena dell'ultimo atto precipita sotto lo schianto di un grosso calibro piombato poco lontano, ci vuole una trovata geniale»<sup>33</sup>.

A giudicare dalla lettera successiva, datata Torino 12 febbraio, alla lettura del testo Marchi non deve essersene entusiasmato, ma la determinazione di Picasso era tale da non ammettere resistenze. L'attore oppose la sua interpretazione, con argomentazioni consonanti con

---

31. Per un paradosso tutto italiano, Leopoldo Zurlo, preposto alla censura teatrale dal virile regime fascista, era omosessuale e sincero amante del teatro, e ha raccontato la sua esperienza in un libro dal titolo *Memorie inutili* (Roma, Ateneo, 1952, la citazione è alle pagine 260-61).

32. Paolino Giordani era il noto impresario teatrale.

33. L'archivio Marchi, riprodotto in microfilm, è consultabile presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

quelle di Zurlo, nell'evidente consapevolezza che si trattasse di un testo poco conforme all'ortodossia fascista:

«[...] Mi piace che non sia di tuo gradimento anche perché forse non ti lusingherà di crearne lo scenario. Certo non bisogna prenderlo dal punto di vista teatro, né vederlo come commedia. Sono una serie di quadri della guerra, nudi e crudi, realistici, di colore inglese e legati forse da un solo interesse: quello di scoprire sotto l'*uomo unico del dovere* che crea la guerra, l'uomo che la città ha dato alle trincee, con tutti i sentimenti, gli egoismi, le illusioni che mi pare si precisino abbastanza chiaramente in ogni personaggio e con delicato pudore. In fondo è la condanna della guerra ma è anche l'esaltazione del dovere a qualunque costo e la messa in evidenza dell'eroe moderno della guerra d'oggi il quale deve essere costruito coi modi che più si adattano a superare la resistenza fisica, la possibilità umana di resistenza che altrimenti sarebbe fatalmente distrutta dalla violenza dei mezzi che la guerra ha inventato per annientare l'uomo. A me sembra quasi un lavoro eroico. Ma forse mi sbaglio».

In realtà, Picasso mostra nelle sue lettere di sapere molto chiaramente quello che vuole. Particolarmente significativa in questo senso è la lettera del 20 febbraio. Se nel caso della lettera di Pirandello dopo lo spettacolo di Königsberg si trattava di un autore entusiasta di fronte alla realizzazione del regista, qui ci troviamo di fronte a un attore, capace di configurare nei dettagli il progetto registico dello spettacolo che intende realizzare:

«Non ci siamo capiti.

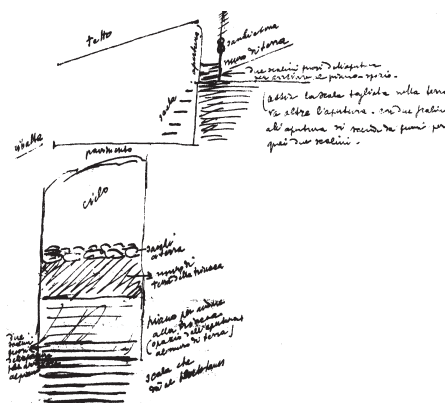
Dalla fotografia del bozzetto comprendo che tu hai visto e sentito il lavoro in modo completamente differente di come l'ho visto e sentito io.

La colpa è mia perché non ti ho detto nulla in proposito e non ti ho indicato i particolari e gli elementi indispensabili a realizzare la mia concezione. [...] I rumori della guerra, i riflettori, le suppellettili, ecc. sono *particolari* e ad essi penseremo in tempo utile, dopo che avremo realizzata la scena *come linee*, nella sua costruzione e nel suo significato.

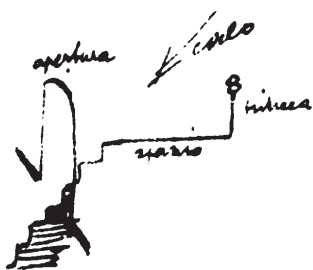
[...] Cerchiamo dunque di intenderci.

Tu mi dici che non faresti la scena molto alta per non dare l'idea di un grandioso che non è nel soggetto. Io invece la voglio alta in fondo, bassa davanti, come se il tetto partisse dal fondo, dove ci sono le trincee, a un'altezza supponiamo di cinque metri per scendere alla parete inesisten-

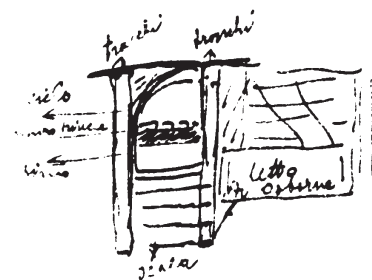
te della ribalta ad un'altezza di tre metri, in pendio, sfuggente, ti faccio un tracciato in scappato per darti un'idea:



Poi ho assolutamente bisogno che le posizioni del tavolo, dei letti, ecc. siano rispettate rigorosamente. E cioè, un letto, quello dove muore Raleigh, a destra del pubblico che guarda. Vicino la tavola che deve essere grande. In fondo a destra, nel rientro della parete di fondo, che deve essere come un sottoscala il letto di Osborne, a fianco della scala, dove si siederà Raleigh dopo il colpo di mano quando Osborne è morto.



L'apertura alta a sinistra, che taglia gli ultimi due scalini i quali rimangono fuori e immettono al piano che intercorre fra l'apertura e il muro di terra della trincea. In modo che quando passa qualche soldato sul piano si vedano i piedi e un breve tratto delle gambe, e la figura di chi scende al block-haus<sup>34</sup> appaia, dopo averne visto i piedi, a poco a poco da sotto in su, finché si staglia tutta, attraverso l'apertura, sul fondo del cielo contro la luce. La scala deve essere molto ripida. Il rientro della parete a destra della scala deve essere scavato nella terra e protetto da assi e tronchi aderenti alle pareti di terra, come tutto l'interno del block-haus. A destra e a sinistra vi devono essere due volte scavate nella terra che sono, quella di destra la cucina e quella di sinistra il ricovero degli altri



34. Secondo il dizionario Brockhaus con *blockhaus* si intende una costruzione in legno utilizzata per il fine settimana o come capanno di caccia, dotata comunque di una calda abitabilità.

ufficiali. Ben visibili e parcamente illuminati di dentro certe volte e certe altre buie. Quando il crollo avviene all'ultimo atto il block-haus deve crollare da un lato, non per via del grosso calibro che spazza via tutto, ma per le conseguenze di esso che è scoppiato molto più in là. La terra sconvolta determina il crollo della impalcatura da un lato, la quale si abbatte insieme a una parete del tetto e su i rottami si deve vedere la terra che li ha spinti e travolti e i gas bianchi mentre cala il sipario. Le ragioni perché la scena la desidero così sono queste: il block-haus deve dare l'impressione di un vero e proprio sotterraneo con molti rifugi-dormitori e cucina. La stanza che si vede, quella dove dormono i due comandanti, deve essere attrezzata a stanza con i mezzi che la guerra consente. Come gli inglesi durante le lunghe attese della lunga guerra facevano veramente nei loro rifugi dietro le trincee. E il senso tragico dovrebbe venire proprio da questo senso di casa posticcia con tutte le adiacenze per la vita in comune, gli elementi necessari della casa, ma sotterranea, priva di luce, umida, malsana, come la tana delle talpe e un po' anche come i sotterranei degli antichi cristiani. In certi momenti del dramma la scena deve assumere quasi un aspetto religioso, creato dall'atmosfera di quel dato momento, in certi altri dovrebbe far sentire la "voglia della vera casa" in altri ancora dovrebbe dare il senso del martirio e dell'ossessione, in altri della follia orgiastica, in ultimo dovrebbe mostrare il viso severo del dovere, e quando nella solitudine riparata di quelle pareti sotterranee le cure e la pietà di Stanhope per il giovane stroncato non hanno più parole la stanza-rifugio deve diventare la tomba dell'eroe che ha già compiuto *il suo gran viaggio* e che rimane lì, immobile, solo, già freddo. In quell'attimo si deve sentire la maestà della morte che occupa tutto il vuoto lasciato dagli altri che sono andati in linea. Poi si sferra l'attacco e tutto crolla.

Quindi ho bisogno di una scena, di un ambiente che si possa trasfigurare. Neutro di colore, e cioè legno e terra, ma senza interruzioni di pali che tolgono spazio (all'ultima scena vorrei che la stanza sembrasse immensa!) e che, specialmente in qualche scena di mezza luce si confondano con i contorni delle figure dei personaggi i quali voglio che appariscano sempre nitidi e significativi giacché ogniuno di essi rappresenta un lato dell'umanità. I rumori della guerra devono giungere molto attutiti appunto perché il rifugio è sotterraneo e la terra ovatta ogni suono. Soltanto all'ultimo atto si faranno più intensi.

La luce che deve venire dall'apertura sarà un grande coefficiente per la creazione dei differenti climi delle diverse scene, unita alle luci interne della stanza e ai riflessi che verranno dalle volte attigue.

E quando Mason, all'ultimo atto, prima di salire gli scalini per andare

in linea con gli altri dice: *ho lasciato il fuoco acceso...* deve dare il senso di un buon servo di casa previdente che lascia la casa sola per un poco, convinto di ritornare.

Il tuo bozzetto è bello, ma esprime un concetto ben differente. C'è la catastrofe, ma non c'è il senso dell'uomo che vive sotto terra. Il suolo esterno è quasi a livello col pavimento. Il tetto è basso. Le travi sono troppe e creano confusione. Pare quasi che il crollo sia già avvenuto e il rifugio sia stato puntellato da ogni lato. Quando avvenisse sul serio non farebbe più tanto effetto. L'apertura è bassa e la luce viene a spaziare nella stanza. Non trovo quel tanto di tragico che dà l'aspetto di un rifugio sotterraneo.

C'è troppa confusione per quello che voglio io. Non riuscirei a far nulla di quello che voglio fare e che ora, che ti ho scocciato con tante chiacchiere, forse tu hai capito benissimo. Se tu *senti* quello che io vorrei, fammi un semplice schizzo con qualche spiegazione a matita e mandamelo.

Io voglio una caverna a volta sorretta da qualche trave, *ma semplicissima*, con tutti i particolari precisi che ti ho indicati, e che possa assumere gli aspetti più tragici e impensati. Voglio che lo scenario non incomba su l'azione e non distrugga il realismo del pensiero e dei sentimenti. Un ambiente che possa anche sembrare *una casa* nella penombra ma che a un tratto possa essere svelato, smascherato dal fascio di luce di un riflettore che fruga o da altre circostanze che ho in mente».

In un'altra lettera, del 7 maggio, Picasso parlava di «giochi di luce» (per cui dagli spazi contigui al ricovero principale «venisse un po' di luce tenue, luce di candele. Questo perché non si creda che il dramma debba svolgersi tutto al buio come molti già credono»), ribadiva il «senso religioso» del clima scenico e quanto fosse decisivo il contributo della scenografia in tal senso, ma, soprattutto, precisava la sua idea di coinvolgere la sala nella finzione scenica, trasformando il boccascena in un prolungamento ideale della scena, che annullasse la distinzione tra palcoscenico e platea per accentuare l'illusione realistica della mesinscena. Emerge evidente l'intenzione di coinvolgere lo spettatore e la preoccupazione, analoga a quella che muove il Pirandello di *Questa sera si recita a soggetto*, di riattivare il rapporto con il pubblico. Dato il carattere claustrofobico dell'ambiente scenico e i tratti della vicenda narrata, non era possibile, ovviamente, che l'azione proseguisse in platea, ma in questo caso lo sconfinamento del gioco scenico doveva essere

conseguito attraverso la scenografia e l'acustica, con la riproduzione dei suoni della battaglia e l'aggressione sonora dello spettatore:

«[...] Ho pensato che si potrebbe non far calare il sipario, facendo un siparietto da alzare ad ogni quadro il quale rappresentasse in prospettiva sintetica l'esterno del block-haus ossia trincee sconvolte, alberi stroncati, case rovinare ecc. e che fosse *la continuazione del trucco della ribalta e del lato che dalla ribalta giunge a terra, alla sala del teatro*, in modo che il pubblico entrando a teatro avesse la sensazione della guerra all'esterno e poi alzando il siparietto si trovasse di fronte agli uomini interrati nel block-haus.

Vorrei fare dunque tre o quattro o cinque (secondo la lunghezza totale) staccionate da applicare, mascherandolo, al lato che dalla ribalta va fino al pavimento della sala e mettere su l'orlo della ribalta tanti sacchi a terra per quanto è lunga l'apertura del palcoscenico, come se fosse il dietro del block-haus. Col siparietto calato dovrebbe dare il senso sintetico dei luoghi della guerra. Col siparietto alzato si vedrebbe il block-haus. Che ne dici? Si può fare?».

Alla prima romana<sup>35</sup> lo spettacolo ebbe il successo sperato: «Trionfo intero – annunciava Alberto Cecchi – presso gli spettatori, affollati quanto le sardine in un barile»<sup>36</sup>.

All'epoca le cronache teatrali venivano scritte a tambur battente, al termine dello spettacolo, sicché ai critici, che avevano già scritto il grosso del loro pezzo (e questo spiega il loro intrattenersi a lungo sull'analisi del testo), restava giusto il tempo di accennare alla cronaca della serata e aggiungere un sintetico giudizio sull'interpretazione e un cenno, mai molto di più, sulla messinscena. Esemplare in questo senso Renato Simoni, autorevole critico del "Corriere della Sera", il quale enumerava gli applausi con precisione da ragioniere (in questo caso alla prima milanese aveva registrato «sei chiamate dopo il primo atto, otto dopo il secondo, sette dopo il terzo, senza contare gli applausi

---

35. *Il grande viaggio (Journey's End)* di Robert Cedric Sherriff, Compagnia Lamberto Picasso, scene di Virgilio Marchi, Roma, Teatro Valle, 16 ottobre 1930; personaggi e interpreti: Lamberto Picasso, Stanhope; Egisto Olivieri, Osborne; Mario Ferrari, Colonnello; Giulio Stival, Raleigh; Enzo Gainotti, Trotter; Rodolfo Martini, Hibbert; Adolfo Geri, Mason, cuoco; Bindi, Sergente maggiore; Schultz, Prigioniero tedesco; Schirato, Hardy.

36. al.ce. [Alberto Cecchi], "Il Tevere", 16 ottobre 1930.

che ci furono dopo il primo quadro del secondo atto e dopo il primo e il secondo quadro»), per concludere con il sintetico verdetto finale: «*Il gran viaggio* fu rappresentato con moltissima cura e con eccellente effetto scenico. La guerra fu abilmente sonorizzata fra le quinte; e sulla scena il bravo direttore Picasso fece recitare i suoi compagni con perfetto affiatamento e con giustezza ammirabile di colorito e di stile. Il Picasso, al quale rimprovererei solo una irrequietezza di gesti più latina che anglosassone, rese lo stato di morbida e lucida angoscia di Stanhope con sì intima forza, da sfiorare la potenza»<sup>37</sup>.

---

37. r.s. [Renato Simoni], “Corriere della Sera”, 6 novembre 1930, in Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE, 1955, vol. III, p. 352.