



PERIODICO QUADRIMESTRALE DI CULTURA

direttore GIUSEPPE PETRONIO

Condirettore ELVIO GUAGNINI

Redazione:

Cristina Benussi, Marinella Colummi Camerino, Vitilio Masiello, Marina Paladini Musitelli,
Ulrich Schulz-Buschhaus, Vittorio Spinazzola, Anna Storti Abate

Segretario: GIORGIO PALUMBO

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV

SETTEMBRE-DICEMBRE 1986

SOMMARIO

Giuseppe Petronio

Per G. B. Palumbo 235

1. PER PIRANDELLO

Giuseppe Petronio

« Il fu Mattia Pascal »: Pirandello 1904 244

Franca Angelini

Dall'arazzo alla scena: Pirandello e la messinscena 263

Konrad Schoell

Pirandello e l'avanguardia 278

Michael Rössner

La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca 298

2. LA MORTE, IL SOGNO, LA LETTERATURA

Silvia Albertazzi

« ... sognare, forse »: percorsi narrativi dall'attesa di morte al tempo
ritrovato 308

3. LO SCRITTORE E IL LETTORE

Fabio Todero

Alcune lettere inedite di Giuseppe Bianchetti 330

La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca

di Michael Rössner

Per il pubblico tedesco, Pirandello è un « classico sconosciuto ». Il suo nome fa parte del patrimonio intellettuale (come « nonno del teatro moderno »), ma le sue opere non si leggono. E questo per una buona ragione: non sono pubblicate in tedesco, salvo poche eccezioni.

Ciò nonostante, i *Sei personaggi* sono più presenti del loro autore: quasi la metà di tutte le rappresentazioni tedesche di Pirandello sono state messinscene di quest'opera, e anche il discorso teorico comincia e — troppo spesso — finisce sempre lì.

Perciò vale la pena di esaminare le fasi storiche della « ricezione » di Pirandello nel mondo tedesco, legate in gran parte alla fortuna di quest'opera.¹

La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca comincia tardi, come del resto anche in Italia. E comincia a Vienna, dove nel 1905 si pubblica a puntate *Il fu Mattia Pascal*, tradotto da Ludmilla Friedmann, nella rivista « Fremdenblatt ». Apparentemente, la reazione del pubblico fu pressoché nulla: non soltanto non sappiamo di traduzioni di opere maggiori nei quindici anni che seguono, ma Pirandello aveva ovviamente impressionato i viennesi così poco che alcuni tra loro presero questo nome, Pirandello, per uno pseudonimo quando nel 1924 lo lessero — di nuovo per la prima volta nel mondo di lingua tedesca — sul programma di un teatro: il 4 aprile 1924 al Raimundtheater di Vienna fu presentata la prima assoluta del testo tedesco dei *Sei personaggi*

1. Ho esaminato a fondo la storia delle prime messinscene dei *Sei personaggi* in una relazione presentata al simposio di Heidelberg 1986, che si pubblicherà nella rivista « Italienisch », 1986. Per altri aspetti della fortuna di Pirandello in Germania vedi J. Thomas, *Aspekte deutscher Pirandello Rezeption*, in *Pirandello-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello-Symposiums*, a c. di J. Thomas, Paderborn, 1984, pp. 95-105. Cfr. anche H. L. Scheel, *Wie steht es mit der Präsenz Luigi Pirandellos auf deutschsprachigen Bühnen nach dem Zweiten Weltkrieg? Provisorische Überlegungen und Präliminarien für eine Dokumentation*, ivi, pp. 77-93.

in cerca d'autore, dopo i trionfi che questa commedia aveva riportati a Milano, Londra e Parigi.

I registi erano Karlheinz Martin e Rudolf Beer, che recitava anche la parte del Capocomico, essendo anche nella realtà il capocomico della compagnia e il direttore del teatro. Benché Martin e Beer si attenessero in gran parte al testo della traduzione anonima del '24 (pubblicata dalla casa F. Bloch, Berlino), già questa traduzione era piena di errori e di modifiche arbitrarie. Il resto lo fecero i due registi stessi che ovviamente vedevano nella commedia nient'altro che l'auto-« persiflage » del teatro: le scene tra il Capocomico, il personale del teatro e gli attori crescevano da sei pagine (in Pirandello) a ben ventiquattro, piene di battute pseudo-spiritose e di carattere locale, che facevano sì che persino alcuni tra i più acuti critici viennesi credessero che Pirandello fosse lo pseudonimo di un autore viennese.²

La linea generale di questa versione bistrattata si può riassumere come segue: tagli nelle scene dei Sei personaggi, aggiunte « pseudo-comiche » che si concentrano sugli attori e il Capocomico. In più, il tandem Martin-Beer aveva inventato anche un finale completamente nuovo: giacché il Figlio si rifiuta di partecipare alla messa in scena, gli attori si sostituiscono ai personaggi e improvvisano una fine « smascherante »: l'attore che fa la parte del Figlio e l'attrice che fa quella della Figliastrina si confessano il loro amore reciproco, cosa che — stranamente — viene accettata al cento per cento dai Personaggi stessi che commentano: « O Dio! Così siamo veramente! », e può condurre a un *happy end* mezzo psicanalitico, mezzo umoristico.

Dopo quanto detto sopra, anche se in breve, nessuno si meraviglierà se la critica riflette l'impressione un po' distorta del Nostro nelle menti dei viennesi. C'è chi parla di una bella buffonata, grottesca e divertente,³ chi di una tragedia sociale che *pur troppo* viene abbandonata troppo presto dall'autore⁴ e così via, e ci si trovano delle ridicole confusioni per ciò che riguarda la persona di Pirandello, che viene presentato tanto come uno pseudonimo quanto come un « altoatesino veramente esistente »⁵ o come un medico che per problemi finanziari si è dedicato al teatro.⁶

2. p. es. nella recensione del « Neuigkeits-Welt-Blatt », 6-4-1924.

3. Ivi.

4. Recensione nella « Deutschösterreichische Tages-Zeitung », Vienna, 6-4-1924.

5. Recensione nell'« Illustriertes Wiener Extrablatt », 6-4-1924.

6. Recensione nell'« Arbeiter-Zeitung », 12-4-1924.

Questa è dunque la storia dei poco fortunati inizi viennesi della diffusione dell'opera pirandelliana nel mondo di lingua tedesca. Più conosciuto era a Berlino dove Max Reinhardt presentò il 30 dicembre dello stesso anno (1924) la sua messa in scena dei *Sei personaggi*. Ho cercato di mostrare le linee generali di questa recita (sulla base dei copioni di regia creduti perduti e ritrovati da me nell'archivio della Biblioteca Nazionale di Vienna) in un mio saggio che si pubblicherà fra breve.⁷ Si possono riassumere come segue: Reinhardt, che si trovava allora a vivere una collaborazione intensa e fruttifera con Hugo von Hofmannsthal (che si traduceva anche nel comune progetto del Festival di Salisburgo, Festival che voleva rinnovare il teatro nello spirito cattolico-barocco bavarese e austriaco), era immerso nel mondo dell'allegoria barocca del teatro di Calderón de la Barca e vedeva apparentemente nella commedia di Pirandello un'opera simile al tema barocco del « disinganno ».

La struttura di base del *Gran teatro del mundo* di Calderón è il parallelismo allegorico tra scena e mondo, uomini e ruoli passeggeri, e infine tra « autor » (che nel « Siglo de Oro » spagnolo era più il Capocomico e il regista che l'autore stesso) e Dio. Nonostante tutte le facoltà demiurgiche che pare avere anche l'autore pirandelliano giacché i suoi personaggi, una volta creati, possono vivere anche al di fuori della sua fantasia, lo schema barocco mi pare tutt'altra cosa che il miscuglio tra Arte e Realtà dei *Sei personaggi*; ma Reinhardt vedeva ovviamente nella commedia di Pirandello (che sicuramente conosceva soltanto nella traduzione poco fedele menzionata all'inizio) una parabola moderna dal contenuto simile a quello barocco: anche in un mondo, in cui il sistema referenziale fisso dell'allegoria cristiana del barocco non è più valido, il miscuglio tra Arte e Realtà può ancora mettere in questione la pretesa di validità assoluta del mondo immanente.

Questa era la linea generale del rifacimento di Reinhardt. Anche lui faceva molte aggiunte nelle scene tra attori e Capocomico, ma non correva mai il rischio di far apparire il pezzo come pura buffonata. Al contrario, il personaggio del Capocomico riveste così un ruolo molto più importante che in Pirandello, e si trasforma in

7. Cfr. M. R., *La fortuna di Pirandello in Germania e le messinscène di Max Reinhardt*, che apparirà nel volume dedicato a Pirandello dei « Quaderni del Teatro », a c. di R. Tessari. Preparo un altro saggio, più esteso, con alcuni brani del testo di Reinhardt e del testo di Martin-Beer, per « Teatro Archivio ».

un vero e proprio « ponte » tra il mondo tragico dei personaggi e quello buffo degli attori.

Per l'allegorizzazione invece, Reinhardt si serviva della polisemia della parola « Creatore » che usava sia per designare l'autore che — nel senso più frequente — Dio. Cito brevemente un passo-chiave, nel quale si può vedere chiaramente il sistema di interpretazione calderoniano suggerito dall'autore-regista Reinhardt (il brano è scritto interamente da lui, come del resto circa i tre quinti del testo recitato a Berlino):

CAPOCOMICO. ... Alla fine vogliamo pur avere una spiegazione. A questo non vi potrete sottrarre, amico mio. Vogliamo prendere posizione e riconoscere di chi è la colpa.

PADRE (*con un'alzata di spalle*). Siamo tutti colpevoli, proprio tutti. Abbiamo fatto male al nostro prossimo. (*Con passione*). Ma proprio Egli ci ha creato così! Il nostro Creatore ha formato così i nostri caratteri. Non abbiamo potuto comportarci in maniera diversa. Alla fine ogni creatura è innocente.

CAPOCOMICO (*difensivo*). Ma il vostro Creatore non ha finito il vostro dramma. Lasciando così un certo margine al vostro libero arbitrio e... (*picchia sul tavolo, a mo' d'ammonimento*) qui comincia la vostra responsabilità, mio caro!⁸

Naturalmente, questa discussione sulla colpa, unita al paragone Autore-Creatore-Dio offre spunti sufficienti per associazioni con i drammi sul « Teatro del Mondo » di Calderón e Hofmannsthal, nei quali alla fine c'è un giudizio finale. Inoltre proprio per ciò che riguarda la discussione sulla Determinazione e il Libero Arbitrio ricorderei anche un secondo famoso dramma di Calderón: *La vida es sueño* (*La vita è sogno*), il quale, come ben si sa, si accentra sulla confusione tra Apparenza e Realtà, anche se in un senso completamente differente che in Pirandello. Nel dramma calderoniano, gli esseri umani di tanto in tanto non riescono a distinguere tra apparenza e realtà, cosa che non si avvera se la si guarda dal punto di vista superiore di un Dio onnipotente. Proprio perché in Pirandello questa presenza centrale non esiste più, la problematica Apparenza/Realtà è risolta non più con la ricerca dell'assoluto ma col fatto che viene accettata la relatività di ogni possibile realtà, o, in caso estremo, col ritirarsi su una posizione di totale passività ed evasione che equivarrebbe alla « filosofia del lontano ». Ma

8. Testo dattiloscritto del copione di Reinhardt del 1924, Biblioteca Nazionale di Vienna, non catalogato, p. 75. In seguito cito soltanto la pagina tra parentesi.

potrebbe essere proprio questa perdita di Dio, annunciata da Nietzsche, che Reinhardt cercherebbe di illustrare nella sua interpretazione, paragonando l'autore, che oramai si nega, con Dio. In effetti, quest'interpretazione fu suggerita diverse volte dalle recensioni sulla messinscena reinhardtiana.⁹ Forse però ciò che veramente conta per Reinhardt non è tanto la trascendenza *tout court*, ma soprattutto il ruolo metafisico del teatro. A questa sua posizione potrebbe rimandare un'altra aggiunta in cui riappare il tema del Creatore:

PADRE. ... ma che fa? Lei sta giocando con noi. (...) Lei offende l'Uomo che ci ha creato a sua immagine. (...) Non ci permette neanche di fare la nostra via crucis fino alla fine, così come ci è stata tracciata dal nostro Creatore.

CAPOCOMICO. Ma che diavolo, sogno o son desto? Siete stati dunque completamente abbandonati dal vostro Creatore? (Espressione idiomatica tedesca per « Ma siete pazzi? »).

(pp. 85-86)

In questo brano, nel concetto di « Creatore » viene ancora una volta brevemente attualizzato il significato umano e divino. Ciò diventa ancora più evidente quando lo si accosta a un passaggio reinhardtiano del *Discorso sull'attore* in cui una riflessione analoga porta il regista a presentare il teatro come la più nobile delle arti:

Se siamo veramente stati creati a immagine di Dio, allora dobbiamo avere in noi qualcosa dell'impulso creativo divino. Per questo ricreiamo ancora una volta il mondo intero nell'arte, e nell'ultimo giorno della creazione, come coronamento della stessa, creiamo l'uomo a *nostra* immagine (Corsivo nell'originale).¹⁰

Attraverso il paragone con questo testo scritto due anni dopo la messinscena pirandelliana diventa chiaro quanto il pensiero reinhardtiano sul teatro e il suo sfondo metafisico siano stati influenzati dalla sua rielaborazione dell'originale pirandelliano dei *Sei personaggi*. Però né ciò né il valore artistico del rifacimento di Reinhardt, né il grande successo presso il pubblico cambiano

9. Così scrive p. es. il critico del « 8-Uhr-Abendblatt » di Berlino: « Wie furchtbar halt die Anklage dieser gottverlassenen Geschöpfe gegen ihren Schöpfer, der sie *allein* und ziellos ließ in der Welt! » (come è terribile l'accusa di queste creature abbandonate da Dio contro il loro creatore che li ha lasciati soli e senza scopo nel mondo!).

10. M. Reinhardt, *Über den Schauspieler* (discorso del 1928 alla Columbia University di New York), in *Ausgewählte Briefe, Ideen, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, Vienna, ed. F. Hadamovsky, 1963, pp. 89-92; cit., p. 91.

il fatto che in Pirandello non si può davvero parlare di allegorizzazione del teatro, nella maniera in cui questo concetto viene utilizzato da Reinhardt seguendo l'esempio barocco. In Pirandello, proprio la realtà fittizia del palcoscenico mette in discussione la pretesa di validità assoluta della realtà cosiddetta « reale » o « oggettiva », come quando il Padre sostiene di fronte al Capocomico che lui nella sua qualità di personaggio e a causa della propria identità immutabile sarebbe più reale del capocomico stesso, uomo « reale », ma la cui realtà cangia continuamente. Mentre dunque Reinhardt fa del teatro il simbolo della realtà — determinata ancora da un Dio, sia anche assente — Pirandello pone l'accento sulla teatralizzazione della realtà « oggettiva » — e con ciò sullo smascheramento del suo carattere fittizio.

Ciò nonostante, la messa in scena di Reinhardt diventò l'impulso decisivo per un vero e proprio « boom » pirandelliano nella Germania degli anni Venti, ma queste interpretazioni si orientavano non tanto sui testi originali quanto allo « stile pirandelliano » creato da Reinhardt. Bisognava aspettare fino al 1959 per avere finalmente a disposizione una traduzione abbastanza fedele dei *Sei personaggi*, ma nei teatri che seguivano la tradizione di Reinhardt — come il « Theater in der Josefstadt » di Vienna — si continuò ad utilizzare fino ai nostri giorni (ultima produzione: 1978) il copione reinhardtiano e non il testo di Pirandello.

Non si può certo negare che la versione di Reinhardt raggiunga qualche volta qualità letterarie che rendono possibile un paragone con l'originale. Ma è incontestabile che Reinhardt ha concentrato in un sistema conchiuso (che poi corrisponde al suo fondamentale atteggiamento allegorico) tutto ciò che invece in Pirandello rimane in sospenso.

Così, lo « scontrarsi di contrasti inconciliabili col postulato paradossale della loro conciliabilità nonostante tutto »¹¹ viene trasformato in una banale armonia barocca dell'apparenza e dell'essere, e privato del suo potenziale conflittuale. Al pubblico di lingua tedesca venne dunque presentata nient'altro che la parabola teatrale di eredità barocca concepita da Reinhardt (e in parte persino dal traduttore) e stimolata da Pirandello, un misto per così dire fra Pirandello e Calderón. E non stupisce il fatto che il pubblico abituato a questo tipo di rappresentazione sia rimasto deluso dall'interpretazione di Pirandello stesso, quando la sua compagnia

11. Thomas, op. cit., p. 97.

presentò in varie città durante la tournée tedesca del Teatro d'Arte i *Sei personaggi*, tanto che il noto critico Meier-Gräfe nella sua *Corrispondenza da Berlino* sulla « Frankfurter Zeitung » del 14-10-1925 negò recisamente agli italiani il diritto di interpretare Pirandello:

Il pezzo (...) rappresenta la tipica Europa moderna e può essere solo rappresentato con i *nostri* mezzi. E proprio questo il popolino teatrale appena diventato sedentario della terra di Dante non immagina. Non ancora!

Nonostante questa prima accoglienza negativa, Pirandello amava tanto l'ambiente tedesco che, dopo il fallimento del suo Teatro d'Arte, passò alcuni anni a Berlino, e alcune tra le sue commedie furono addirittura rappresentate in prima assoluta in Germania: come *Questa sera si recita a soggetto* nel 1930 a Königsberg. Purtroppo, la messa in scena berlinese dello stesso anno finì con uno scandalo che fece cessare di colpo la « moda Pirandello ». Quando tre anni dopo Hitler arrivò al potere, l'opera di Pirandello, nonostante la sua tessera fascista, si fece sempre più rara sulle scene tedesche. La prima assoluta della *Favola del figlio cambiato*, prevista per il 1934 a Braunschweig, fu addirittura proibita dal regime nazista perché la commedia era considerata un'« offesa alla razza germanica ». Dopo questa data ci fu soltanto una nuova commedia presentata in Germania: *Trovarsi*, a Francoforte nel 1937. Gran parte delle traduzioni non erano più « utilizzabili » (perché fatte da ebrei), e l'iniziativa tardiva di un editore berlinese che pubblicò nel 1942, in piena guerra, alcune nuove traduzioni non ebbe più grande effetto.

Pirandello fu perciò tra gli autori « riscoperti » dopo la seconda guerra mondiale; esisteva un certo interesse per lui, tanto nell'ambiente teatrale che tra gli editori. Centro di questo interesse fu la città universitaria di Heidelberg, dove si pubblicarono vari volumi di novelle pirandelliane, che, tradotte magistralmente da Hans Hinterhäuser, fecero conoscere per la prima volta anche Pirandello narratore. Nella critica, la nuova immagine di Pirandello — a Heidelberg, città di Karl Jaspers — era « pre-esistenzialista ». Il più bel frutto di questa attività critica è il saggio ancora valido di Franz Rauhut: *Der junge Pirandello (Il giovane Pirandello)*, Monaco di Baviera, 1964), la prima grande monografia in lingua tedesca che ci presenta il « giovane » Pirandello (cioè fino a quarant'anni) come uno spirito tormentato da idee esistenzialiste, molto prima della moda esistenzialista del dopoguerra.

Da questo momento in poi, Pirandello comincia ad essere conosciuto anche come narratore; ai volumi di novelle tradotte da Hinterhäuser si aggiungono altre tradotte da Lisa Rüdiger e Percy Eckstein, e anche i due romanzi *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila*, tradotti da Piero Rismondo. Ciò rappresenta però soltanto una piccola parte della produzione del narratore Pirandello (circa 60 delle circa 250 novelle, 2 dei 7 romanzi), e inoltre le traduzioni sono state in gran parte pubblicate in un numero ridotto di tirature, così che normalmente questi libri non si trovano.

Neanche a Pirandello drammaturgo è toccata una sorte migliore. Le sue commedie sono state rappresentate frequentemente negli anni Sessanta ma non si trovano che nove (su più di quaranta) commedie in un'edizione di *Teatro* destinata al pubblico lettore. Dopo pochi anni, anche quest'edizione di nove commedie era esaurita, e oggi il lettore tedesco non può leggere altro che i *Sei personaggi*, che sono d'altronde di gran lunga l'opera più recitata di Pirandello con più di 50 messinscena dal 1945 in poi. Questa commedia, con il cui rifacimento problematico era cominciata la carriera di Pirandello nel mondo di lingua tedesca, è diventata un testo « classico ». Ma c'è da domandarsi se nel mondo di lingua tedesca l'abbiamo veramente capito fino ad oggi, influenzati come siamo dalla versione che ce ne mostrò Reinhardt. E tutto il resto dell'opera lo conoscono soltanto gli specialisti, quelli che leggono l'italiano. Come potrebbe spiegarsi altrimenti, che un critico molto noto nel 1982 non riconobbe *Questa sera si recita a soggetto* quando fu presentata a Francoforte con il titolo *Don Carlos* e senza menzionare il vero autore?

Bisogna confessare che non siamo molto più avanti nella conoscenza di Pirandello di quanto non lo fossimo nella Vienna del 1924. La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca è ancora da fare. Quest'anno del cinquantenario della sua morte, gli si è dedicata una serie di incontri (Heidelberg, Vienna, Bonn); dal 1985 si sta pubblicando una nuova edizione delle sue opere, che finora ha presentato due romanzi praticamente sconosciuti (*L'esclusa*, *Serafino Gubbio*) e il saggio sull'umorismo, mai tradotto prima. Speriamo che cominci così una nuova fase della sua fortuna nel mondo germanico.