

Esiste un Pirandello non italiano?

Messinscene e ricezione
dei drammi di Pirandello
in Inghilterra:
«Pirandello Studies»
N° 20 (2000)

CATERINA DI BELLA—EDINA SZABADOS

F esiste un Pirandello che non sia italiano? Pirandello messo in scena in Gran Bretagna è lo stesso Pirandello rispetto a quello messo in scena in Italia? O diventa un Pirandello britannico? È questo l'argomento trattato da Jennifer Lorch¹ e Stefania Taviano² nell'articolo intitolato *Producing Pirandello in England*³, pubblicato sulla rivista «Pirandello Studies». ⁴ La problematica della trasmissione di concetti e valori da una cultura all'altra è quanto mai attuale, come lo è quella delle interpretazioni pirandelliane in Ungheria, tema in parte già affrontato⁵.

La rivista «Pirandello Studies»⁶, di cui Harold Pinter è presidente onorario, viene pubblicata in Gran Bretagna dalla Society for Pirandello Studies. Annuario di notevole pregio, essa costituisce, anche a livello internazionale, un prezioso riferimento per gli studiosi del genere. L'ultimo numero di cui disponiamo è il 25 (2005), che annovera nel comitato editoriale Shirley Vinall (caporedattore), John C. Barnes, Julie Dashwood, Ursula Fanning, Anna Laura Lepschy, Jennifer Lorch, Catherine O'Rawe ed Emanuela Tandello.

La rivista, come suo uso, propone alcuni saggi d'analisi su singole opere (come, ad

esempio, il saggio *Traces of Life in «Quando si è qualcuno»* di Mariano D'Amora). Altri saggi muovono invece da più ampie panoramiche e prendono in esame tendenze ed intere correnti letterarie, come fa 'Zu Luigi': *Pirandello and the Sicilian Literary Tradition* di Daragh O'Connell.

Non possiamo non menzionare l'interessante sezione «Book Reviews», in cui appare la recensione di Anna Laura Lepschy sul volume curato da Andrea Pirandello *Il figlio prigioniero: carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la Guerra 1915–1918*, preceduta da un'altra recensione su un secondo volume contenente corrispondenze di Pirandello, ovvero *Biografia del figlio cambiato* di Andrea Camilleri. La rivista si chiude con la rubrica «Recent Productions», offrendo al lettore una panoramica sulle recenti messinscene dei drammi di Pirandello in Gran Bretagna.

Il saggio *Producing Pirandello in England* appartiene agli atti del convegno della Pirandello Society sul tema «Pirandello in England». Lorch e Taviano partono qui dall'affermazione delle differenze, peraltro evidenti, fra la cultura teatrale inglese e quella italiana, elemento

che sembra determinare in larga parte l'accoglienza degli spettacoli di Pirandello in Inghilterra. Le questioni che insorgono nel corso della traduzione, il valore della messinscena e del lavoro attoriale, le aspettative del pubblico, la trasposizione dei drammi da un contesto culturale all'altro fanno emergere parecchi problemi, la cui comprensione richiede un'analisi approfondita che faccia riferimento anche alla realtà teatrale inglese.

Fra la ricca produzione pirandelliana, pochi sono stati i drammi realmente messi in scena, ad eccezione di quelli più conosciuti e popolari anche in Gran Bretagna. Nella rivista troviamo una bibliografia, curata da Felicity Firth, che elenca le rappresentazioni di opere di Pirandello realizzate in Gran Bretagna dagli inizi fino alla pubblicazione della rivista stessa. Dopo la prima di *Sei personaggi in cerca d'autore* (Londra, 1922), in Gran Bretagna si sono susseguite più di 300 messinscene di drammi pirandelliani, di cui 230 hanno avuto luogo in Inghilterra (si deve però aggiungere che molti spettacoli sono stati allestiti da compagnie di attori non professionisti). La Royal Shakespeare Company di Londra non ha proposto alcun dramma di Pirandello e al National Theatre sono stati messi in scena solo *Sei personaggi in cerca d'autore* (1978), *L'Uomo, la bestia e la virtù* (1987) e *I giganti della montagna* (1993). In confronto a quelle di altri drammaturghi come Ibsen, Čechov o Strindberg, le opere dell'autore siciliano vengono rappresentate più di rado e sembrano non trovare elementi di contatto con la cultura britannica. I drammi più frequentemente inscenati restano *Sei personaggi in cerca d'autore* e *L'Uomo dal fiore in bocca* (quest'ultima è stata inoltre la prima rappresentazione teatrale trasmessa in televisione dalla BBC).⁷

Lorch e Taviano individuano la causa del basso numero di drammi italiani rappresentati sui palcoscenici inglesi nella diffusione di una visione stereotipata dello stesso teatro italiano. Il pubblico inglese ha sempre considerato esotiche e buffe le rappresentazioni italiane, i cui personaggi gli apparivano piuttosto

come caricature (venditori di gelato o figure simili). Tale riduttiva interpretazione ha impedito dunque una più corretta ricezione delle opere di Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo e Franca Rame. Il pubblico inglese si è sempre aspettato di vedere sul palco delle caricature anziché di assistere a drammi di diverso spessore. Le studiose citano a questo proposito anche le osservazioni di Dario Fo:

Quando la gente di teatro, sia d'Europa sia d'America, mette in scena lavori di autori italiani, e questo vale anche per Pirandello, non possono fare a meno nel loro addobbo scenico di immaginarsi due o tre personaggi che calzano scarpe gialle o meglio bianche e nere e hanno i capelli nerissimi imbrillantinati con basette che scendono fino alle mascelle; inoltre secondo loro, un bel personaggio all'italiana quando parla agita le mani e le braccia come un giocoliere pippaiolo.⁸

Lo stesso Franco Zeffirelli, nella regia di *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo al National Theatre (1973), tenta di andare incontro a determinate aspettative del pubblico e di rendere una comicità «italiana» priva delle tensioni sociali insite nella commedia, trasformando così «a sombre and disturbing comedy into a palatable slice of life». Un simile approccio alla regia è riscontrabile in varie opere di Dario Fo o Franca Rame (come, ad esempio, in *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo, del 1970), le cui rappresentazioni non possono dirsi riuscite: l'insistenza su un accento italiano eccessivamente marcato, sulla sceneggiatura «all'italiana», sulla «virtù mediterranea» ha trasformato gli spettacoli in vere e proprie caricature. Alcuni critici, tra cui Ivor Brown,⁹ hanno definito «molto divertente» la rappresentazione dei *Sei personaggi* del 1954, a testimonianza del fatto che lo stereotipo era già fortemente radicato.

Un'altra scelta operata dai registi inglesi è stata quella di «addomesticare» i drammi italiani, adattandoli al palcoscenico inglese. Tale procedimento ha fatto però emergere molti problemi legati alle differenze culturali e alla difficoltà di traduzione. Eloquenti esempio ne è *Natale in casa Cupiello* (1982) di Eduar-

do De Filippo: la traduzione¹⁰ l'ha completamente anglicizzato, apportando parecchi cambiamenti al testo già a partire dal titolo *Ducking Out* (Evasione dalle responsabilità), mentre il luogo dell'azione scenica è stato trasferito da Napoli a West Lancashire perché il pubblico non si sentisse alienato dall'italianità dell'opera.

Lorch e Taviano ritengono che tali scelte non rappresentino tanto il tentativo di trasformare il testo originale in un prodotto più facilmente vendibile sul mercato culturale inglese (target culture), quanto piuttosto quello di divertire il pubblico, privando l'opera degli elementi non trasferibili da un contesto culturale all'altro. Il critico Antonio Polito ha trovato particolarmente triste che il pubblico inglese abbia riso mentre Filumena dichiarava a Domenico che era lui il padre di uno dei suoi figli, in una rappresentazione del 1998 di *Filumena Marturano* di De Filippo. Il pubblico inglese, sostiene il critico di «La Repubblica», è portato a ragionare in modo più individualistico e non avverte il forte richiamo dei vincoli di sangue, valore di primaria importanza per i napoletani. Il critico ha interpretato anche le modifiche apportate dalla traduzione (come in «I figli so' figli» diventato «Children are children»), quale segno di incomunicabilità tra le due culture, tra due universi distinti. La trasposizione di elementi da una cultura all'altra implica che la «source culture» non possa rimanere intatta, ma debba necessariamente caricarsi anche delle prospettive e dei valori che la cultura d'arrivo le attribuisce (nella migliore delle ipotesi si può instaurare una sorta di dialogo fra le due). Più che enfatizzare l'inadeguatezza della traduzione quale strumento di conoscenza della cultura d'origine, sostengono Lorch e Taviano, può essere utile rintracciare gli elementi appartenenti alla cultura di arrivo. Citano a questo proposito Susan Bassnett:

Just as the norms and constraints of the source culture play their part in the creation of source text, so the norms and conventions of the target culture play their inevitable role in the creation of the translation.¹¹

Le studiose ricordano qui il caso di Čechov: non più russo, bensì inglese, appartenente ormai a pieno titolo anche alla cultura e al sistema letterario inglesi.

Secondo le due autrici, sono quattro i fattori che hanno contribuito alla diffusione dei drammi di Pirandello in Inghilterra: le tournées delle compagnie italiane, gli sviluppi del teatro inglese del Novecento, gli appassionati interessi individuali di uomini di teatro e l'atteggiamento dei critici.

Le recensioni inglesi hanno dato ampio risalto alla performance di Ruggero Ruggeri e Marta Abba del 1925. Il pubblico, ancor più che la trasmissione di verità filosofiche, ha apprezzato la convincente interpretazione degli attori. La critica ha salutato come rivelazioni tanto il ritorno di Ruggeri nel 1953, quanto la rappresentazione di Rosella Falk e Romolo Valli del 1965.¹² Dagli anni '50 si registra un incremento delle presenze di compagnie straniere in Inghilterra. La situazione è cambiata anche grazie all'intervento di attori e registi quali Mary Morris, Ernest Milton, John Gielgud, Philip Stone ed altri: a tutti va il merito di aver contribuito con le loro eccellenti prestazioni alla positiva accoglienza dei drammi di Pirandello.

Un secondo fattore decisivo può essere visto nella «rinascita» del teatro inglese degli anni '50. Pirandello viene ora collocato in un contesto più ampio, europeo, dove trova spazio anche il linguaggio teatrale inglese. Questo periodo può essere considerato anche come il rinascimento dello stesso Pirandello in Gran Bretagna: *Enrico IV e Sei personaggi* vengono messi in scena al Cambridge Arts Theatre nel 1953; *Sei personaggi* è nuovamente rappresentato al Library Theatre di Manchester nel 1954 (quest'ultima performance va in onda anche in televisione). Nel 1965 anche la Compagnia dei Giovani di Giorgio de Lullo presenta *Sei personaggi*, riproposto nel 1966 insieme a *Il giuoco delle parti*.¹³ I critici cominciano così a mostrare un certo interesse per l'opera di Pirandello e a riconoscere il suo talento.¹⁴

Il terzo fattore rilevante ai fini della diffusione dei drammi di Pirandello è, come si diceva, il grande interesse manifestato da alcu-

ni registi, direttori e professori per la cultura teatrale e l'arte dell'autore siciliano. I centri culturali interessati sono tre: Cambridge, Huddersfield e Leeds. A Cambridge si afferma un «culto» di Pirandello, come rilevato da un critico del «Times», già con la rappresentazione di *Enrico IV* nel 1924 e con *Il piacere dell'onestà* nel 1926. A Huddersfield è invece Alfred Waering, manager del Theatre Royal, a mettere in scena nel 1927, nell'ambito di un repertorio europeo, *Il gioco delle parti*; nello stesso anno viene rappresentato in prima mondiale *Lazzaro*, con il titolo *Though One Rose*. Quando però, nel 1931, Waering lascerà Huddersfield il teatro pirandelliano verrà presto dimenticato.

Frederick May, Professore d'Italiano all'Università di Leeds, tra il 1950 e il 1964 mette in scena nei vari teatri locali 24 drammi di Pirandello, determinandone così la straordinaria popolarità e contribuendo al riconoscimento del suo valore. Lo stesso May insegna e traduce Pirandello e cura la regia di parecchi drammi pirandelliani, interpretando talvolta alcuni ruoli negli spettacoli.

Un altro fattore ancora sembra aver contribuito all'accoglienza favorevole del teatro pirandelliano in Inghilterra; vale a dire, il mutato atteggiamento della critica inglese. Anche nei periodi di maggior successo dei drammi di Pirandello i critici si erano espressi negativamente nei confronti del drammaturgo. Negli ultimi anni assistiamo invece ad un notevole cambiamento: Hobson, Lambert, Felicity Firth e Philip Stone concordano tutti su posizioni favorevoli a Pirandello.

In rappresentazioni più recenti, come ne *Il gioco delle parti* (*The Rules of the Game*) presentato all'Almeida nel 1992, o in *Vestire gli ignudi* (*Naked*) del 1998, i drammaturghi David Hare e Nicholas Wright sono riusciti ad adattare le opere alle esigenze del pubblico tardo novecentesco senza scatenare polemiche. Lo hanno fatto in modo del tutto particolare, ovvero plasmando il linguaggio di Pirandello sulle forme del linguaggio teatrale inglese contemporaneo, senza per questo venir meno alla coerenza stilistica. Queste messinscena

rappresentano la dimostrazione della necessaria armonia tra traduzione ed interpretazione, ovvero tra testo, recitazione e scenografia, come in un perfetto lavoro di ensemble. Nel testo prevale non tanto l'accuratezza rispetto all'originale, quanto una fedeltà, nel senso più ampio, alle osservazioni dello scenografo di Pirandello, Salvini, che in occasione della rappresentazione del 1925 a Oxford scrisse:

Vuole l'autore che la scena rappresenti una specie di salotto presso una affittacamere dove l'ospite sia riuscito a crearsi un cantuccio più quieto a mo' di studio. La scena deve necessariamente spirare miseria, anzi squallore, ma se lo scenografo adopra i vecchi sistemi del mattone che appare per l'intonaco scrostato, o della carta di Francia stinta e lacera, egli avrà guastato tutta l'atmosfera della tragedia, che, per essere *nuda*, non sopporta scene variopinte. Nulla deve disturbare lo spasimo drammatico dell'opera.¹⁵

Concludendo, e per delineare le prospettive di un Pirandello radicato anche nella cultura inglese, le studiose citano la recensione del critico di «The Stage» sulla performance di Ruggeri del 1953. L'uomo, che all'epoca aveva ottantadue anni, viene descritto dal critico come un rappresentante della tradizione del grande attore, che esprimeva emozioni, ma solo nella misura in cui ciò gli veniva richiesto dalla situazione scenica. Lorch e Taviano intravedono forse proprio in questa caratteristica la possibilità di un avvicinamento a Pirandello da parte del teatro inglese: attraverso la presentazione di situazioni chiare, dall'andamento lineare, ma in grado di evocare emozioni genuine e profonde. Non è dunque ancora nato il Pirandello inglese, sostengono le studiose, ma l'attuale Pirandello è comunque migliore di un Pirandello emarginato o inesistente.

Altri scritti sull'argomento in «Pirandello Studies»:

Vol.20. (2000)
Susan Bassnett, *Pirandello and Translation*, p.
9–17.

Guy Callan, *Ways of Staging Pirandello's Theatre; and, Cecè: Notes of an Actor-director*, pp. 48–61.

Felicity Firth, *English Actors and Pirandello: A Rag-bag of Gossip*, pp. 32–47.

Felicity Firth, *Performances of Pirandello's Plays in Britain and Ireland, 1922–1999*, pp. 75–100.

Simon Hampton, *Pirandello in Performance: An English Line*, pp. 62–74.

Vol.23. (2003)

Robert Gordon, *FamilyVoices: Pirandello and Pinter*, pp. 22–34.

Chiara Lucarelli, *Pirandello and Irish Theatre: Connections and Similarities*, pp. 35–48.

Bibliografia:

Stefania Taviano e Jennifer Lorch, *Producing Pirandello in England*, in «Pirandello Studies», ed. Shirley Vinall, Coventry, University of Warwick Print Services, 2000., vol. 20., pp. 18–30.

NOTE

¹ Jennifer Lorch è una delle esperte di Pirandello più conosciute in Gran Bretagna. Insegna all'Università di Warwick ed è stata anche direttrice di «Pirandello Studies», autrice del volume *Six Characters in Search of an Author*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2005.

² Stefania Taviano è docente di inglese all'Università di Messina.

³ Vol. 20., pp. 18–30.

⁴ Nel recensire una rivista britannica si è voluto anche rendere omaggio a un paese di grande tradizione relativamente agli studi di italianistica. La diffusione della lingua, della letteratura, della linguistica e della cultura italiana avviene non solo presso le università, o gli istituti fondati a tale scopo, ma anche attraverso le varie associazioni di italianistica, e determina una ricca produzione editoriale (anche saggistica), comprensiva di riviste di altissimo livello. Per citare quelle più importanti

ricordiamo «The Italianist», «Italian Studies», «Modern Italy».

⁵ Cfr. Ilona Fried, *Le rappresentazioni di Pirandello in Ungheria*, in *Intermediale Pirandello. La pagina, la scena, lo schermo*, a cura di Bruno De Marchi, Udine, Edizioni del Gamajun 1988, pp. 199–211, e *Pirandello nel teatro e nell'opinione pubblica ungherese*, in „Nuova Corvina” n.3, 1995, pp. 21–29.

⁶ Fino al volume 10 (1990) l'annuario della British Pirandello Society è stato *The Yearbook of The British Pirandello Society*; dopo la modifica del nome dell'associazione il titolo dell'annuario è diventato *The Yearbook of The Society for Pirandello Studies* (volumi 11–15/16: 1991–1995/1996); poi è stato modificato in *Pirandello Studies* con il volume 17 (1997).

⁷ Per ulteriori informazioni relative alle messinscena dei drammi di Pirandello in Inghilterra cfr. Felicity Firth, *Performances of Pirandello's Plays in Britain and Ireland, 1922–1999* in «Pirandello Studies», vol.20., p. 75–100.

⁸ Dario Fo, *Manuale minimo dell'autore*, Torino, Einaudi, 1997, p. 256.

⁹ «The Observer» 27 giugno 1954 di Ivor Brown (1891–1974), giornalista in Gran Bretagna. Si occupava prevalentemente di critica del dramma. Ha scritto per «The Manchester Guardian» dal 1919 al 1935, per «London Saturday Review» dal 1923 al 1930, per «The Observer» (di cui è stato lui stesso editore tra il 1942 e il 1948) dal 1929 al 1954, e per «Punch» dal 1940 al 1942.

¹⁰ Traduzione di Mike Scott.

¹¹ Susan Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, in Susan Bassnett and André Lefevere (ed.), *Constructing Cultures*, Philadelphia–Adelaide, Multilingual Matters, 1998, pp. 90–108. (p. 93).

¹² Cfr. Felicity Firth, *Performances of Pirandello's Plays in Britain and Ireland, 1922–1999* in: *Pirandello Studies* Vol. 20., (2000); Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 151.

¹³ Cfr. Felicity Firth, *'Performances of Pirandello's Plays in Britain and Ireland, 1922–1999*, op. cit.

¹⁴ Cfr. Stefania Taviano, *The reception of Luigi Pirandello's Theatre*, p. 36.

¹⁵ Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 169.