

SANDRA DUGO

*I drammi metateatrali rappresentati in scena:
da «L'uomo dal fiore in bocca» all'esperienza del nuovo teatro brasiliano contemporaneo*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

SANDRA DUGO

*I drammi metateatrali rappresentati in scena:
da «L'uomo dal fiore in bocca» all'esperienza del nuovo teatro brasiliano contemporaneo*

«L'uomo dal fiore in bocca» è la storia della sofferenza che racconta l'assurdità della vita, spesso insensata e incomprensibile. L'opera pirandelliana è un dramma teatrale in un solo atto che si presenta nel complesso come un testo adatto alla creatività teatrale e cinematografica, come la maggior parte delle opere pirandelliane, contraddistinte dal carattere metateatrale. Qualche volta il destino sconvolge la vita, determinando un cambiamento sostanziale, interrompendo i progetti che l'uomo vorrebbe realizzare. Nel racconto teatrale breve ma intenso, e ricco di riflessioni sull'esistenza umana, si avverte un senso di impotenza. La malattia è crudele e preannuncia l'interruzione della vita del protagonista, ma Pirandello narra quello che precede la morte del personaggio, una lunga attesa in cui si succedono riflessioni, pensieri, conversazioni dell'anonimo protagonista con se stesso e con gli altri, un bar, una sala in cui si aspetta che accada qualcosa, mentre si sta vivendo una vita che passa come un treno che non tornerà più.

Nella scena teatrale la storia si evolve senza uno spazio temporale preciso, né è possibile stabilire l'ambientazione della storia, inoltre il protagonista non ha un nome, ma gli spazi scenici e gli episodi sono creati dalla fantasia del regista. Pertanto questo contributo vuole analizzare anche il rapporto fra le altre opere pirandelliane e le rispettive rappresentazioni teatrali in Brasile; la trasformazione del linguaggio pirandelliano in quello prodotto per la messinscena teatrale, osservando anche la comunicazione visiva, l'espressività dell'attore nel monologo, le diverse rappresentazioni degli spazi, incluso il montaggio scenico¹.

Introduzione

L'uomo dal fiore in bocca, è il dramma rappresentato moltissime volte in numerosi teatri del mondo. Credo che sia l'ulteriore esempio di una forma di comicità amara come lo stesso Pirandello scrive nel saggio *L'umorismo*. Nella storia esistono molti spunti che fanno riflettere sul mistero dell'esistenza umana, si avverte un senso di impotenza di fronte al quale non è possibile opporsi, perché la malattia giunge inaspettata, interrompendo la vita. Ebbene Pirandello narra gli eventi che precedono la morte del personaggio a cui però non assisteremo perché l'episodio non è presente nel racconto. Si tratta di una lunga attesa in cui si succedono riflessioni, pensieri, conversazioni dell'anonimo protagonista con sé stesso e con gli altri, un bar, una sala in cui si aspetta che accada qualcosa, mentre la vita passa rapidamente come un treno senza fermate, in quanto il passato e gli istanti appena vissuti fuggono via velocemente.

Il dramma pirandelliano è stato rappresentato moltissime volte, in Brasile la rivisitazione teatrale dell'attore brasiliano Carlos Augusto Carvalho, realizzata insieme a Roberto Bacci propone sicuramente un avventuroso viaggio alla scoperta della tragicità umana². Nel nuovo allestimento teatrale di Carvalho è stata collocata in scena una poltrona che simboleggia metaforicamente l'attesa, e rappresenta l'estensione vitale dell'essere umano, infatti l'oggetto non è più soltanto materiale, ma diventa parte integrante e viva dell'individuo.

¹ Questo lavoro è estratto dalla rielaborazione di un capitolo sul teatro brasiliano scritto nella mia tesi di Dottorato in Italianistica, Studi Umanistici, intitolato *La fortuna delle opere drammaturgiche e narrative di Luigi Pirandello in Brasile*, discussa nel 2016 all'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", per il Dottorato in Dupla Titulação con l'Università USP (San Paolo, Brasile).

² LUIGI PIRANDELLO, *L'uomo dal fiore in bocca*, in *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, vol. III, pp. 568-569.

Ma la relazione, forse, può esser questa. Avrebbero piacere quelle seggiole d'immaginare chi sia il cliente che viene a sedere su loro in attesa del consulto? che male covi dentro? dove andrà, che farà dopo la visita? – Nessun piacere. E così io nessuno!³

Questo testo pirandelliano presenta varie scene ricche di dettagli, offrendo la possibilità di sviluppare diverse rappresentazioni visive, infatti è adatto alle rivisitazioni cinematografiche. Una realizzazione interessante è il cortometraggio realizzato da Euclides Sandoval⁴, un adattamento cinematografico di *L'uomo dal fiore in bocca* (*O homem da flor na boca*)⁵. Con la direzione e cura delle scene di Daniel Choma⁶ l'interpretazione del personaggio impegna Sandoval in un monologo vissuto quasi con drammaticità emozionale, durante il quale sono recitati alcuni frammenti del testo originale: “il tubero violaceo”⁷ è l'epitelioma nella bocca, sotto il baffo dello sfortunato protagonista che recita in traduzione portoghese, ma ricca di inconfondibile tragicità pirandelliana, che risuona drammaticamente nell'intero cortometraggio:

Guardi, qua, sotto questo baffo... qua, vede che bel tubero violaceo? Sa come si chiama questo? Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: – *Epitelioma*, si chiama. Pronunzii, sentirà che dolcezza: *Epitelioma*... la morte, capisce? è passata. M'ha ficcato questo fiore in bocca, e m'ha detto: - «Tientelo, caro: ripasserò fra otto o dieci mesi!»⁸.

Mentre Sandoval recita alcuni frammenti del testo, lo scorrere delle foto di vita quotidiana si alternano alle immagini di alcune sculture create da lui, che sembrano simboleggiare bene la morte, rappresentandola nella realtà fredda e reale, l'improvvisa comparsa dei volti stilizzati delle sculture ricorda i disegni di Modigliani, o i volti sfaccettati dei dipinti di Picasso. Alcuni brani musicali sono la cornice narrativa del cortometraggio e sono stati estratti dalla *Sonata Fantasia n.1* del compositore brasiliano Villa-Lobos, *Gnossie n. 3* di Eric Satie, *Magimani Sagei* e *Sorrindo* di Hermetto Paschoal probabilmente per alleggerire l'aspetto freddo e austero⁹.

Uno sguardo attento al sincretismo latino-americano

Sono trascorsi molti anni dal viaggio di Pirandello in America Latina, quando trascorre tre mesi con Marta Abba e con la “Compagnia Teatro d'Arte di Roma” di cui ne era il direttore artistico. La nuova esperienza sudamericana del 1927 lo impegna anche in Brasile e, senza dubbio, la sperimentazione teatrale, la tensione psichica ed espressiva dei personaggi hanno influenzato la formazione del teatro brasiliano nei decenni successivi, mentre hanno ispirato anche la creazione di alcuni cortometraggi in questi ultimi anni. L'ibridismo culturale vive del retaggio culturale e dell'eredità tribale africana che il Brasile mantiene ancora, espressione dello stile nella recitazione e

³ *Ibidem*.

⁴ Euclides Sandoval è filosofo, artista plastico e scrittore; si è laureato in Filosofia nella Università USP (1970). Possiede la specializzazione in arte conseguita presso l'Università PUC di Campinas (1999). Fa parte dell'Associazione Internazionale delle Arti Plastiche (1971). È stato Professore presso l'Università di San Paolo; è autore di varie opere scultoree e scrittore di libri.

⁵ EUCLIDES SANDOVAL, *O homem da flor na boca*, adattamento drammatico audiovisivo del testo teatrale di Luigi Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, direzione e fotografia di Daniel Choma.

⁶ Daniel Choma è laureato in Comunicazione sociale presso l'Università Statale di Londrina (UEL); inoltre è specializzato in cinema e fotografia, e in questi ultimi anni ha svolto attività di documentarista, fotografo e di editore grafico e ha diretto l'adattamento cinematografico di Euclides Sandoval, curando l'aspetto delle arti visive e della fotografia del cortometraggio.

⁷ LUIGI PIRANDELLO, *L'uomo dal fiore in bocca*, in *Maschere nude*, cit., pp. 568-569.

⁸ Ivi, p. 572.

⁹ EUCLIDES SANDOVAL, *O homem da flor na boca*, cit.

nel nuovo modo di far teatro, ispirandosi al modello pirandelliano, nella fusione delle nuove tecniche dell'arte teatrale unite con quelle tradizionali, e coinvolgendo il pubblico e gli attori. Si tratta di un approccio nuovo alle opere pirandelliane, interpretando l'intero contesto organizzativo della messinscena teatrale come se fosse la metafora della vita sociale contemporanea. Pensiamo al Samba di Rio de Janeiro, ispirato alle danze tribali africane, trasformate nel Carnevale, e osserviamo il metabolismo del modello pirandelliano assorbito e trasformato nel teatro del movimento che impegna viso e corpo degli attori. Da questo sincretismo culturale nasce il teatro sperimentale delle nuove forme di comunicazione e di linguaggio espressivo. Attualmente tra le compagnie teatrali che lavorano da anni per la nuova sperimentazione teatrale segnaliamo Cacá Carvalho che ha collaborato con il "Grupo Galpão" e il "Teatro Amador Produções Artísticas", diretto da Edoardo Tolentino de Araújo.

Nel 1927 il drammaturgo impegnò le sue energie nella tournée in America Latina; uno dei motivi che lo spinse a organizzare il viaggio transoceanico fu l'insoddisfazione per l'impossibilità di realizzare il progetto del Teatro nazionale italiano, che Mussolini e il governo fascista avevano propagandato solo in una fase iniziale. Si trattò di una grande diffusione mediatica a cui non seguì mai la realizzazione reale del progetto per il provincialismo italiano di cui conosciamo le radici nei secoli passati della storia d'Italia, problema che però non ha impedito lo sviluppo del nostro teatro¹⁰.

Quegli anni sono anni fervidissimi di contatti culturali, il Brasile diventa un crocevia di interessanti passaggi culturali, sia perché noti intellettuali brasiliani viaggiavano per conoscere la cultura europea, sia per l'interesse suscitato da scrittori e studiosi italiani che si trasferivano in Brasile, si pensi all'esperienza di Giuseppe Ungaretti che è stato Professore Visitante nella USP (Università Statale di San Paolo) dove ha lasciato un segno indelebile¹¹.

Prima di addentrarmi nella felice esperienza di Pirandello voglio premettere alcuni cenni sui commediografi e intellettuali brasiliani del primo Novecento che si ispirarono al maestro e genio italiano. Il commediografo Paulo Gonçalves è uno dei primi che contribuisce alla creazione del nuovo genere completamente brasiliano per le caratteristiche sviluppate che lo differenziano infine dal modello pirandelliano a cui si era ispirato inizialmente. Gonçalves conquista meritatamente la sua posizione di rilievo nella storia dello sviluppo del teatro brasiliano; scrive la commedia di ispirazione pirandelliana *As mulheres não querem almas...* che viene rappresentata al Teatro Carlos Gomes per la prima volta. Secondo l'articolista, il testo del commediografo paulista suscitava una spiccata sensibilità emotiva, perché i personaggi in scena rappresentavano simbolicamente il difficile rapporto tra sentimento e ragione¹². Attualmente alcuni studiosi stanno approfondendo l'interessante sincretismo del teatro pirandelliano in terra sudamericana. Tra i saggi che

¹⁰ Nella storia italiana intellettuali e funzionari diplomatici emigravano chiamati in altri Paesi. Gramsci spiega nei *Quaderni del carcere* la formazione dell'intellettuale cosmopolita del nostro passato storico e gli esiti di questo sincretismo con le altre culture europee nel quaderno 9, paragrafo 38, p. 1118 (Q9, §38, 1118). Cfr. ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, 4 voll., Torino, Einaudi, 1975, p. 1118.

¹¹ Giuseppe Ungaretti fu Professore Visitante di Lingua e Letteratura Italiana nella Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università USP di San Paolo. Durante la felice esperienza brasiliana oltre a insegnare lingua e letteratura italiana, tradusse molte opere di autori europei in portoghese, ma fu traduttore anche di scrittori e poeti brasiliani in italiano. Per maggior approfondimenti si legga il lavoro pubblicato nella rivista della USP-FFLCH. Cfr.: MARIAROSARIA FABRIS, «A terra da trágica agonia»: Giuseppe Ungaretti no Brasil, in «Revista USP», 37, marzo-maggio 1998, pp. 154-167. Traduzione del titolo del saggio: «La terra della tragica agonia»: Giuseppe Ungaretti in Brasile.

¹² AUTORE ANONIMO, *A primeira de hoje, no Carlos Gomes*, in «O Imparcial», XIV, 4692, 28 ottobre 1925, p. 4.

approfondiscono il tema dell'influenza pirandelliana nel teatro brasiliano, segnalano Lídia De Teive, autrice brasiliana di *L'osceno in scena. Nelson Rodrigues e il nuovo teatro brasiliano*¹³; il drammaturgo¹⁴, nativo di Recife ma di adozione carioca, si ispirò inizialmente a Pirandello, creando una nuova drammaturgia assolutamente all'avanguardia nei decenni successivi tra il 1930 e il 1980, infatti i suoi testi teatrali analizzavano l'aspetto psicoanalitico e mitico con la complessità delle trame e dei personaggi.

Tuttavia il tratto caratterizzante del filone storico e geografico che lega Pirandello al Brasile va individuato sicuramente in Francesco Bianco il quale, nel 1927, nel «Jornal do Brasil», definisce il nostro drammaturgo uno scrittore teatrale dal profilo carismatico, uno che possiede una forte capacità dialettica persuasiva sicuramente “diabolica che confonde e sorprende”¹⁵ lo spettatore, il quale resta sbigottito di fronte a episodi inaspettati, restando coinvolto emotivamente, partecipando al dramma dei personaggi, spiazzando qualunque critico che volesse scrivere in anticipo una previsione personale. A tale proposito Bianco cita una frase di un'intervista, in cui Pirandello rivelava il progetto della realizzazione del teatro di stato, rifletteva sulla sperimentazione teatrale e sulla necessità di effetti speciali, pur mantenendo il semplice allestimento scenico in un mix che avrebbe dato l'impressione di assistere a uno spettacolo realistico.

il carattere essenziale del suo teatro è parte della vita stessa, esistendo un inguaribile contrasto tra due necessità insopprimibili: la necessità della forma e il movimento. Senza forma e movimento non esiste la vita. Perché uno spirito ha bisogno di creare una forma per se stesso; ma dopo se vuole vivere ancora, ha bisogno di eliminare quelle forme e crearne altre nuove. L'aspetto tragico dell'uomo è il tema principale di ogni testo teatrale¹⁶.

Se i testi pirandelliani non hanno bisogno di effetti straordinari in scena, è evidente che l'opera teatrale si esprime attraverso la forma e il movimento, elementi imprescindibili dell'essenza della vita stessa, realizzata sul palcoscenico attraverso il movimento espressivo del volto e del corpo. Le parole rappresentano la tragicità umana, offrendo la chiave interpretativa degli aspetti più misteriosi delle trame.

Parlare di sperimentazione suscitava sorpresa e interesse, ma l'entusiasmo creava strani esiti per il nostro modo di pensare il teatro d'avanguardia. Dopo alcuni mesi compare tra le pagine dei giornali una notizia curiosa: la realizzazione di una satira contro Pirandello, descritta dagli articolisti come la “critica al teatro del grande scrittore italiano”. Il titolo è *Amorosas...*, recitata dalla compagnia “Ra-Ta-Plan”. Nell'edizione numero 126 appare la locandina dello spettacolo al Teatro João Caetano di Rio per il giorno 27 maggio 1927. L'annuncio recita: “si presenta la nuova satira-fantasia in due atti, scritta da Mauro Coelho e inscenata da Luiz de Barros, con musica originale di Antonio Lago”. Luiz de Barros Iáiniôos Coelho è il nome completo dell'autore della satira. L'annuncio della pantomima-satira è scritto in diverse edizioni del «Jornal do Brasil». Forse “satira contro” non è l'espressione adatta, perché in realtà si tratta di una pantomima in omaggio “all'illustre scrittore italiano”, quasi una specie di ovazione entusiasmata a Pirandello e non contro di lui, rappresentata a teatro, a Rio, prima del suo arrivo, durante l'attesa che lo vedeva protagonista

¹³ LÍDIA DE TEIVE ARGOLO, *L'osceno in scena. Nelson Rodrigues e il nuovo teatro brasiliano*, in «Biblioteca Teatrale», 83-84, luglio-dicembre 2007, pp. 49-67.

¹⁴ Intellettuale eclettico molto noto, Nelson Rodrigues (Recife, 23 agosto 1912 - Rio de Janeiro, 21 dicembre 1980) oltre che drammaturgo è stato anche uno studioso di critica teatrale, scrittore di romanzi e giornalista e attento cronista.

¹⁵ FRANCESCO BIANCO, *Uma palestra com Pirandello*, in «Jornal do Brasil», XXXVII, 131, 2 giugno 1927, p. 7.

¹⁶ *Ibidem*. Traduzione mia.

di molti giornali. *Amorosas...* fu messa in scena per la prima volta il 27 maggio 1927 dalla compagnia “Ra-Ta-Plan” al Teatro João Caetano di Rio. L’articolista scrive: “si presenta la nuova fantasia-satira in due atti, scritta da Coelho”¹⁷. Credo che questo autore sia stato dimenticato oggi in Brasile, e così pure l’opera teatrale scritta, che, essendo pantomima, purtroppo non ha lasciato tracce scritte. Ma l’aspetto interessante è che Pirandello ha ispirato il teatro dei gesti, della danza e dell’espressione del volto nel nascente teatro brasiliano, ancora in via di formazione. Espressioni di entusiasmo spingono l’articolista di questo commento

Gli autori della nuova fantasia “Amorosas”, che i Ra-Ta-Plan presenteranno nel prossimo venerdì 27, che sono gli stessi di questo testo teatrale intitolato *Amorosas*, scrivono quattro sketch... Si intitolano *Pirandello*, satira alla maniera del grande teatrologo Italiano, che sarà interpretato da Sylvia Bertini, Elza Gomes e Manuel Durães; *Amorosa Noctivaga*, di cui l’azione si svolge durante la notte in un giardino pubblico con Elza Gomes Manuelino e Durães; *Amorosa Contemporanea*, satira contro alcune abitudini (costumi) morali convenzionali, con Elza Gomes, Durães e Manuelino; e *Amorosa para tres*, con Georgina Teixeira, Manuelino, Durães e Paschoal Americo. I primi tre sketch – ci assicurano gli autori – che sono di assoluta originalità o meglio, sono originali nel modo di interpretare alcuni aspetti della vita contemporanea, e niente di nuovo esiste sulla terra¹⁸.

Amorosas... rappresentata dalla Compagnia da Ra-Ta-Plan piace al pubblico di Rio. Si tratta della satira benevola dedicata al drammaturgo. Con le musiche composte da Antonio Lago il corpo di ballo, diretto da Ricardo Nemanoff, che interpreta le parti danzate. Uno degli sketches è intitolato *Pirandello*. Quindi è evidente che alcune parti sono recitate e altre danzate o cantate come *La Cumparsita* interpretata dalla cantante Lydia Campos¹⁹.

Il testo pirandelliano prende forma e vive nel teatro brasiliano come un’esperienza catartica

Il contributo di Pirandello alla formazione del teatro brasiliano è un fatto ben noto, la sua dialettica dell’argomentare, presente nel teatro sperimentale contemporaneo, influenzò le prime rappresentazioni dei suoi testi a San Paolo, prima del viaggio del 1927. Il suo incredibile potere di trasformare i gusti tradizionali del pubblico fu determinante anche di fronte al retaggio culturale latino-americano. Tracce di eredità tribale del Brasile si mescolano al modello pirandelliano dei personaggi, trasformati e rivissuti nel movimento del corpo degli attori. Se il Samba del Carnevale di Rio de Janeiro è vissuto come metafora del battito vitale del cuore, ereditato dalle danze tribali importate dall’Africa, assorbite e trasformate nella danza della vita, il modello pirandelliano viene trasformato nel teatro del movimento espressivo che coinvolge l’attore e che viene espresso con la mimica, la gestualità e la capacità di comunicare emozioni e sentimenti. Pensando al significato di transculturalità latino-americana, osserviamo l’esito del carattere italofono di Pirandello in Brasile. Il sincretismo culturale è alla base della metamorfosi pirandelliana, che ha avuto un effetto dirompente nel Sud America.

¹⁷ Nonostante il nome di battesimo sia illeggibile, mi è stato possibile accertare l’identità dell’autore. Si tratta di Luiz de Barros Iáiniôos Coelho. Gli articoli che annunciano la recita furono pubblicati nei numeri 123, 124, e 126 del «Jornal do Brasil», XXXVII, 123, 124 e 126, 24-25 e 27 maggio 1927, p. 7.

¹⁸ AUTORE ANONIMO, Os “sketchs” da fantasia “Amorosas...”, a nova peça da Ra-Ta-Plan, in «L’Imparziale», II, A05846, 20 maggio 1927, p. 6. Traduzione mia.

¹⁹ AUTORE ANONIMO, A fantasia “Amorosas...” em pleno exito, pela Ra-Ta-Plan, no Theatro João Caetano, in «L’Imparziale», II, XVI, n. B05856, 2 giugno 1927, p. 6.

Nella versione brasiliana della novella *La giara* (1932), Francisco Pati non ha tradotto alcune espressioni per l'evidente intraducibilità²⁰. Quindi ha voluto ispirarsi alla lingua e allo stile del testo, forse nel tentativo di conservare intatta l'italianità²¹. Nella traduzione portoghese de *La giara* ha usato il linguaggio originale²², evitando di tradurre alcune espressioni di Pirandello come "Sangue della madonna", che non è stato tradotto in portoghese. Un altro esempio dimostra il contrario: è la traduzione di *Come gemelle*, novella che compare nel "Diário de Notícias" (1930) con il titolo *Carla*, nome della protagonista; il traduttore resta ancora anonimo²³.

Carlos Augusto Carvalho ha collaborato con due importanti studiosi italiani: Stefano Geraci e Roberto Bacci. La collaborazione con l'attore brasiliano ha permesso la realizzazione di alcuni interessanti spettacoli teatrali ispirati alle opere pirandelliane: *La poltrona scura* (*A poltrona escura*), lavoro teatrale creato dall'unione di tre novelle: *I piedi sull'erba*, *La carriola*, *Soffio* (titoli originali in portoghese: *Os pés na grama*, *O carrinho de mão*, *O sopra*). Un pirandellismo *sui generis*, che tenta di ricreare un nuovo allestimento scenico attraverso la rivisitazione dei racconti brevi di Pirandello, per proporli al pubblico in una nuova opera pensata, rivissuta e in parte reinventata.

Tuttavia Carvalho non è l'unico felice sperimentatore che interagisce virtualmente con Pirandello in un'esperienza teatrale che ritengo sia prettamente sensoriale e direi anche spirituale. Credo che non sia necessario stabilire se è lecito o no modificare lo schema originale delle opere pirandelliane, l'esito di questi lavori teatrali rappresenta invece la felice dimostrazione di quanto il drammaturgo italiano sia importante oggi nel mondo intero. Una indelebile traccia oscura, "l'umore nero" delle trame, ripercorre le sue interpretazioni e il suo modo di comunicare allo spettatore l'essenza delle opere pirandelliane²⁴. Mi sembra che sia presente in queste sue esperienze catartiche la consapevolezza umana della difficoltà di adattarsi al destino avverso e nemico delle scelte personali che un uomo può volere nella propria vita. Ma l'essere umano ha dei limiti che non può oltrepassare, la lotta titanica contro l'incapacità di modificare il proprio destino è inaccettabile. Qual è la forma migliore per rappresentare a teatro queste caratteristiche che sembrano nascere da una filosofia esistenziale e dalla meditazione su se stessi? La ricerca di una nuova forma di comunicazione con gli spettatori sembra la risposta migliore al nostro quesito.

²⁰ LUIGI PIRANDELLO, *Novellas escolhidas*, introduzione di Cândido Motta Filho, traduzione di Francisco Pati, San Paolo, A. Tisi & Cia., 1925.

²¹ Lo stesso traduttore pubblicò nel 1932 lo stesso volume con un titolo diverso e con un altro editore. LUIGI PIRANDELLO, *A luz da outra casa: novelas escolhidas*, introduzione di Cândido Motta Filho, e traduzione Francisco Pati, Piratininga, San Paolo, 1932. La novella scelta per intitolare la raccolta è *Il lume dell'altra casa*, pubblicato nelle *Novelle per un anno*.

²² LUIGI PIRANDELLO, *O Jarro*, edizione tradotta nel 1956 per l'Instituto Cultural Italo-Brasileiro di São Paulo. Purtroppo non sono noti altri dettagli di questa traduzione ma sono sicura che sia stata pubblicata.

²³ La novella venne pubblicata la prima volta l'11 gennaio 1903 ne «Il Marzocco», Streglio, Torino 1904. È inserita nella raccolta *Tutte e tre*. Poi nel secondo volume di *Novelle per un anno*, 1922. Infine nel 1930 compare la traduzione portoghese. Cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Carla*, in «Diário de Notícias», I, 18, 29 giugno 1930, p. 19.

²⁴ Testimonianza orale di Caçá Carvalho databile nei giorni 22 e 23 novembre 2017 presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana dell'Università Statale USP-FFLCH (San Paolo, Brasile), in occasione del convegno per le celebrazioni dei cento cinquanta anni dalla nascita di Pirandello. L'evento accademico è stato organizzato dal Professore Maurício Santana Dias, João Roberto Farias e Alessandra Vannucci, come giornate di studio sul drammaturgo italiano *Così è se ci pare. Relendo Pirandello no Brasil (Così è se ci pare. Rileggendo Pirandello in Brasile)*.

Il Gruppo teatrale "TAPA" e il sincretismo latino-americano

Eduardo Tolentino de Araújo, dedica la sua sperimentazione teatrale alla ricerca del carattere italofono, attore che ho incontrato a San Paolo, nella sua residenza, nel pomeriggio primaverile brasiliano del novembre 2015, in un colloquio interessante e costruttivo. Tolentino dirige da anni la compagnia teatrale di giovani attori "Grupo TAPA". Nel 1974 nasce l'iniziativa di alcuni studenti, appartenenti a diverse facoltà dell'Università PUC di Rio de Janeiro, e nel 1979 Eduardo Tolentino de Araújo e Denise Weinberg decidono di dare un contributo significativo all'iniziativa dei ragazzi, fondando il "Teatro Amador Produções Artísticas", (Il Teatro appassionato cultore delle Produzioni Artistiche) diventa T.A.P.A., sigla che resterà il nome definitivo del gruppo. Il loro repertorio comprende le opere di Pirandello e di autori classici tra cui Machiavelli, Oscar Wilde, e Bernard Shaw, Molière e Shakespeare, August Strindberg e Tennessee William. Dopo anni di attività il gruppo, in particolare Tolentino hanno ricevuto numerosi premi e riconoscimenti²⁵.

Tra i lavori della compagnia segnalo il montaggio scenico dei testi pirandelliani: *Vestire gli ignudi* (*Vestir os nus*) con il nuovo allestimento del 2009, *Di uno o di nessuno* (*De um ou de nenhum*) di cui la traduzione portoghese inedita, è stata presentata per la prima volta in Brasile nel 2011, *Amargo siciliano* (*Amaro siciliano*) e *Quando se è alguém* (*Quando si è qualcuno*). Il principale obiettivo del gruppo è mostrare l'aspetto drammatico e allestire il montaggio scenico più adeguato. Per loro è fondamentale conoscere il testo e reinterpretarlo, rispettando l'impostazione drammaturgica originale dell'autore. Perciò il gruppo affronta soprattutto lo studio e la traduzione delle opere alla ricerca delle caratteristiche italofone. L'analisi delle fonti e la ricerca di un nuovo linguaggio teatrale costituiscono la sfida del gruppo "Tapa" di fronte ai complessi testi pirandelliani. Si aggiunga anche il desiderio di creare una forma di teatro avulsa dai canoni del mercato produttivo imperante, cioè contraria alla logica della produzione dettata dal mercato.

Nel 2007 il gruppo ha allestito lo spettacolo *Sonho... ou não?*, riadattamento del testo pirandelliano del 1928 *Sogno (ma forse no)*, con il montaggio realizzato da Eduardo Tolentino e Christiane Jatahy²⁶. Secondo l'articolista il tema predominante è l'influenza del cinema e della psicanalisi, mentre l'argomento già affrontato nella novella *La realtà del sogno* è il confronto tra la realtà e il sogno. La commedia *Sogno (ma forse no)*, tradotta nel 1931 dal portoghese Caetano de Abreu Beirão fu intitolata *Sonho (mas talvez nao)* per il pubblico di Lisbona. Si noti l'aderenza con il testo italiano nel titolo tradotto. *Amargo Siciliano* è andato in scena a San Paolo con la direzione di Tolentino e Sandra Corveloni, ed è il nuovo testo sperimentale nato dall'adattamento scenico della novella *Rondone e Rondinella*, della commedia *Limoni di Sicilia* e del dramma *Il dovere del medico*, unite in un unico spettacolo²⁷. Nel montaggio scenico è evidente la contrapposizione tra l'ambiente agricolo e la città, il passato e il presente in trasformazione, le contraddizioni che la percezione dell'uomo incontra, sotto gli sguardi degli altri. Lo spettacolo è stato rappresentato nel 2008 al "Viga Espaço Cênico" di San Paolo.

²⁵ Nel gennaio 2004 il Gruppo ha celebrato i venticinque anni di attività recitando Oscar Wilde al Teatro Villa-Lobos di Rio. Cfr. PAULA SANTOS, *Aniversário com Oscar Wilde*, in «Jornal do Brasil», CXIII, 271, 4 gennaio 2004, Caderno B, p. B2.

²⁶ MONIQUE CARDOSO, *A arte de sair de cena sem sair do palco*, in «Jornal do Brasil», CXVII, n. 230, 24 novembre 2007, Caderno B, p. B2.

²⁷ I titoli portoghesi sono: *Andorinho e Andorinha*, *Limões de Sicilia*, e *O dever do médico*.

Un articolo del 24 maggio 2012 pubblica nella rivista «Veja» un'intervista a Eduardo Tolentino²⁸. La traduzione e il montaggio scenico del testo inedito *Di uno o di nessuno* è una interessante novità, infatti per la prima volta viene introdotto un nuovo testo pirandelliano fino a quel momento sconosciuto nel panorama teatrale brasiliano. Secondo Tolentino Pirandello è l'erede del melodramma italiano, e le sue opere possono essere inserite nel neorealismo di Luchino Visconti²⁹.

Durante la conversazione del 2 dicembre 2015 Eduardo Tolentino ha esposto il progetto di sperimentazione teatrale della Compagnia che attualmente dirige³⁰. All'inizio il gruppo "TAPA" non aveva grandi aspirazioni e infatti i ragazzi iniziarono a recitare quasi per gioco, essendo appassionati dell'arte teatrale. In quel periodo pensavano di organizzare una festa di fine anno, proponendo il montaggio di una commedia teatrale. Infine, nel 1979 Tolentino ha deciso di trasformare il gruppo di appassionati cultori del teatro in una vera compagnia teatrale, pensando pirandellianamente che il gioco poteva diventare una cosa seria. È nato così il "Teatro Amador Produções Artísticas"³¹. Tolentino dal canto suo era un appassionato professionista del teatro con la commedia per bambini *Apenas um conto de fada (Solo una fiaba)*, simbolo della volontà di creare un teatro avulso da progetti commerciali per comunicare emozioni inizialmente al pubblico dei bambini e successivamente agli adulti.

Egli è convinto che il carattere italofono pirandelliano è presente nelle radici siciliane del drammaturgo, e quindi l'obiettivo di Tolentino è far conoscere al pubblico l'aspetto italofono legato alla terra d'origine del drammaturgo, pensando al sentimento, al dolore e alla passione attraverso la ricerca delle origini della terra natia, temi appartenenti in buona parte al repertorio del melodramma italiano.

Secondo Tolentino Pirandello frammenta i sentimenti umani, per poi unirli al dramma dell'incomunicabilità tra i personaggi, proponendoli in una prospettiva complessa, che racconta l'essere umano scomposto in numerosi tasselli e ricomposto come nei quadri di Picasso. Perciò la scelta delle opere si basa sulla ricerca delle fonti che rappresentano la visione prospettica della vita umana. La difficoltà di comunicazione nelle relazioni di coppia spesso sfocia nel fraintendimento tra gli individui e il problema dell'incomunicabilità è una questione sociale attualmente diffusa. Alcune tematiche delle opere possono sicuramente interpretarlo. La scelta di unire le novelle e ripresentarle con un montaggio teatrale nuovo, e quindi fuse in un unico testo, nasce allo scopo di mostrare il complicato patchwork pirandelliano, creato da diversi elementi: rievocazioni e ricordi della terra siciliana, tradizioni antiche, passione, gelosia e sentimenti contrastanti uniti al senso indefinibile del dolore che contraddistingue ogni siciliano, isolano nella sua terra. In effetti queste caratteristiche principali caratterizzano molte opere in cui è evidente la difficoltà di comunicazione nelle relazioni di coppia e il conseguente fraintendimento. *Amargo siciliano* è il montaggio teatrale creato dall'unione di tre opere che esprimono il complesso mondo prismatico pirandelliano, e i sentimenti del dolore e della passione sono bene espressi dalla scelta della canzone di Milva *Le rose rosse*, scelta come una sorta di colonna sonora dello spettacolo.

²⁸ REINALDO AZEVEDO, *Tapa encena texto de Luigi Pirandello inédito no Brasil*, in «Veja», 24 maggio 2012. Traduzione: Tapa porta in scena il testo di Luigi Pirandello inedito in Brasile.

²⁹ ID., *Tapa encena texto de Luigi Pirandello inédito no Brasil*, cit.

³⁰ Testimonianza orale di Edoardo Tolentino.

³¹ Traduzione mia: Il Teatro appassionato cultore delle Produzioni Artistiche (T.A.P.A)

Recentemente Tolentino ha realizzato l'allestimento teatrale *O Tormiquete*³², traduzione portoghese brasiliana de *La morsa. Epílogo*, nota opera di Pirandello scritta nel 1892 e rappresentata a teatro nel 1900. Una trama complicata, in cui i personaggi sono legati tra loro in un complicato intreccio di amore e odio, di affetto e di rabbia che raggiunge l'esito drammatico nell'azione tragica finale. Passioni contrastanti e sentimenti avversi rappresentano ancora una volta l'essenza della sicilianità, ma anche dell'italianità sentimentale romantica delle forti passioni umane. La relazione tra Giulia con l'amante Antonio è contrastante con il carattere della donna sincera affettuosa, ma passionale. Andrea pensa di avere il diritto di sottoporre la moglie a un vero interrogatorio costituito da fraintendimenti allusivi e domande indagatorie, come se volesse stringerla in una morsa terribile dalla quale per Giulia sarà difficile sottrarsi. L'obiettivo è scoprire la verità e obbligare la donna a sottostare all'esame spietato e crudele. A questo punto Antonio preferisce sottrarsi dalla vicenda per egoismo e vigliaccheria e non si preoccupa di lasciare Giulia sola, vittima della crudeltà del marito. L'aspetto più drammatico della storia è rappresentato dall'esclusione totale della donna dai figli e dall'amore per Antonio, dramma che la spingerà a premeditare il suicidio. I due uomini la incoraggiano con sarcasmo crudele a mettere in atto la decisione e lei si ucciderà. Pirandello non inserisce nella trama l'azione tragica della donna, fa sentire solo un colpo di pistola, mentre i due si accusano a vicenda. Ora, questo assurdo gioco di passioni e sentimenti contrastanti ha convinto Tolentino a realizzare il suo eccellente lavoro teatrale, pensando che si tratta di caratteristiche che gli esseri umani possiedono da sempre, e perché spesso la vita presenta situazioni difficili e tragiche come questa. L'interessante lavoro teatrale va oltre le tradizionali rappresentazioni sceniche, infatti dopo lo spettacolo viene intrapresa una conversazione interattiva con gli spettatori e lo spazio teatrale diventa un luogo di scambio di opinioni, in dialogo diretto tra Tolentino, gli attori e i presenti, chiamati a riflettere sulla rappresentazione teatrale a cui hanno appena assistito, perché il teatro è considerato comunicazione e non allestimento scenico distaccato dal pubblico. Il risultato dell'esperienza vissuta è insolito e straordinario: durante il dibattito la nostra riflessione ha evidenziato una realtà vera: si può pensare al carattere italofono o alla particolare predisposizione dei Siciliani alle forti passioni? Né l'una né l'altra ipotesi possono essere prese in considerazione, in quanto ogni essere umano di qualunque città o Stato, appartenente a qualsiasi epoca, possiede queste caratteristiche. Quanto di meglio può esistere a teatro, se non rappresentare la tragicità dell'esistenza umana, caratterizzata da elementi contrastanti: l'amore, la gelosia, il dolore, il tradimento, la passione, la rabbia e infine la vendetta spietata. Per Tolentino è un canto poetico del dramma teatrale che eredita le principali caratteristiche del melodramma italiano, che è ormai parte integrante della nostra cultura, raccontando e teatralizzando anche le situazioni reali degli uomini. Proprio questo aspetto tragico e tendenzialmente melodrammatico viene rappresentato in scena, cercando una modalità nuova per comunicare il dramma dei sentimenti senza dimenticare la presenza del pubblico, che in alcuni momenti partecipa emotivamente e emozionalmente. Importante è superare i modelli teatrali tradizionali e sperimentare nuove forme di linguaggio e di mimica del corpo, ma soprattutto dell'espressione del volto, elementi sapientemente interpretati dagli attori, che hanno lavorato molto per migliorare questo aspetto della loro professione.

³² Il 2 giugno 2017 *La morsa (O Tormiquete)* è stata rappresentata per la prima volta in modalità sperimentale presso il "Galpão do grupo TAPA", uno spazio teatrale riservato a pochi spettatori (appena quindici), dove, dopo lo spettacolo, si è svolto anche un lungo dibattito sull'allestimento scenico dell'opera, sull'arte teatrale, oltre che sugli aspetti culturali e sociali attuali nella contemporaneità italiana e brasiliana.

Ma se il teatro rappresenta un momento di comunicazione di determinate emozioni, è limitante ridurlo alla sola rappresentazione scenica; pertanto il lavoro di Tolentino ha come obiettivo il coinvolgimento del pubblico, rendendolo partecipe della trama sia prima che dopo lo spettacolo. Non si può ignorare la presenza delle persone in platea anche se sono oscurate dall'illuminazione, concentrata sul palcoscenico dove avviene l'azione scenica.

Gli attori non possono ridere, piangere, e emozionarsi da soli, ma devono interagire con gli spettatori. Penso che il teatro della comunicazione sia la nuova sfida che vuole oltrepassare i confini del modello classico con i più svariati esiti positivi: educare, commuovere, curare la depressione e la tristezza e la sfiducia nel futuro. Quindi può diventare un teatro terapeutico per gli stessi attori e per gli spettatori contro la produzione deleteria dello spettacolo estetizzato appartenente al mercato dell'intrattenimento di massa.

Riferimenti bibliografici

- RACHEL ALMEIDA, *Reflexão com acidez*, in «Jornal do Brasil», CXIV, 155, 10 settembre 2004, p. 26.
- LÍDIA DE TEIVE ARGOLO, *L'osceno in scena. Nelson Rodrigues e il nuovo teatro brasiliano*, in «Biblioteca Teatrale», 83-84, luglio-dicembre 2007, pp. 49-67.
- REINALDO AZEVEDO, *Tapa encena texto de Luigi Pirandello inédito no Brasil*, in «Veja», 24 maggio 2012.
- CARLOS BRAGA, *A condição humana*, in «Jornal do Brasil», CXV, 329, 3 marzo 2006, p. 20.
- ID., *A poltrona escura*, in «Jornal do Brasil», anno 117, 91, 8 luglio 2007, p.5.
- MONIQUE CARDOSO, *A arte de sair de cena sem sair do palco*, in «Jornal do Brasil», CXVII, 230, 24 novembre 2007, Caderno B, p. B2.
- MARIAROSARIA FABRIS, *«A terra da trágica agonia»: Giuseppe Ungaretti no Brasil*, in «Revista USP», 37, marzo-maggio 1998, pp. 154-167
- JACOB GUINSBURG, *Pirandello, do teatro no teatro*, San Paolo, Perspectiva, 2009.
- ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, 4 voll., Torino, Einaudi, 1975.
- LUIGI PIRANDELLO, *Novellas escolhidas*, introduzione di Cândido Motta Filho, traduzione di Francisco Pati, San Paolo, A. Tisi & Cia., 1925.
- ID., *A luz da outra casa: novelas escolhidas*, introduzione di Cândido Motta Filho, e traduzione Francisco Pati, Piratininga, San Paolo, 1932.
- ID., *Carla*, in «Diário de Notícias», I, 18, 29 giugno 1930, p. 19.
- ID., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, *Premessa* di Giovanni Macchia, vol. III, Milano, Meridiani Mondadori, 1990.
- ID., *Novelle. Candelora*, a cura di Simona Costa, Milano, Mondadori, 1993, p. 154.
- RODRIGO FONSECA, *Todo dia é tempo de despertar*, in «Jornal do Brasil», B, 154, 9 settembre 2004, p. 3.
- EUCLIDES SANDOVAL, *O homem da flor na boca*, adattamento drammatico audiovisivo del testo teatrale di Luigi Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, direzione e fotografia di Daniel Choma.
- PAULA SANTOS, *Aniversário com Oscar Wilde*, in «Jornal do Brasil», CXIII, 271, 4 gennaio 2004, B, p. B2.