

*Cezary Bronowski*<sup>1</sup>

*Università Niccolò Copernico di Toruń*

**LA NUOVA POETICA DELL'ARTE TEATRALE ITALIANA SUL  
(NEO)TEATRO IN POLONIA: IL CASO DI GIORGIO STREHLER  
E LUIGI PIRANDELLO NEGLI ANNI 1958-1979**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2023.004>

Date of receipt: 10.08.2023

Date of acceptance: 11.01.2024

**The new poetics of Italian theatre art in Poland: the case of Giorgio Strehler and Luigi Pirandello (1958-1979)**

**(Summary)**

The article deals with the new poetics of Italian theatre art in Poland, in the light of a stage project by Giorgio Strehler and his Milanese 'Piccolo Teatro', first realized in Warsaw in 1958, which focuses on the theatrical staging of a play by Carlo Goldoni entitled "Harlequin: The servant of two masters". Strehler's realisation is based on direct dialogue between the actors and the audience, a dialogue centred on various fundamental problems of the genre, the autonomy of theatre art, human destiny and the search for the true meaning of life, hope and liberation. Strehlerian theatrical interpretation of Goldoni gave incentive to a renewed scenic conception, derived from Luigi Pirandello's comedies: *Questa sera si improvvisa a soggetto* and *Giganti della montagna*, were staged in Poland at the Wybrzeże Theatre in Gdańsk (1961/1962), directed by Kazimierz Braun, in Poznań (1973), directed by Izabella Cywińska, and in Warsaw in 1979, directed by Andrzej Markowicz, and with an original set design. It is thus a new poetics of theatre that radically opposes the entertainment theatre of the early 20th century. In effect, the directors return to the concept of the commedia dell'arte as great poetic theatre, in which the actor becomes an artist, indeed an intellectual, wishing to illustrate the cathartic power of art, inappropriate to everyday life. The performances have ever since aroused interest among Polish audiences.

**Key-words:** Strehler, theatre, commedia dell'arte, Poland.

**Sommario**

Il saggio affronta la nuova poetica dell'arte teatrale italiana in Polonia, alla luce del progetto scenico di Giorgio Strehler e del suo "Piccolo Teatro" milanese, realizzato per la prima volta a Varsavia nel 1958, che punta sulla messa in scena teatrale di una commedia di Carlo Goldoni dal titolo *Arlecchino servitore di due padroni*. La realizzazione di Strehler si basa su forme di dialogo diretto tra il palcoscenico e il pubblico, un dialogo incentrato su vari problemi fondamentali del genere, sull'autonomia dell'arte teatrale, sul destino umano e sulla ricerca del vero senso della vita, speranza e liberazione. L'interpretazione teatrale strehleriana di Goldoni, dà uno slancio alla rinnovata concezione scenica, derivata dalle commedie di Luigi Pirandello: *Questa sera si improvvisa a*

---

<sup>1</sup> Cezary Bronowski - Università Niccolò Copernico di Toruń, [kaiser@umk.pl](mailto:kaiser@umk.pl), ORCID: 0000-0002-9882-6286

*soggetto e Giganti della montagna*, che si incarna negli allestimenti scenici polacchi: a Danzica, al Teatro Wybrzeże (1961/1962), con la regia di Kazimierz Braun, a Poznań (1973) per la regia di Izabella Cywińska, e a Varsavia (1979), con la regia di Andrzej Markowicz. Si tratta dunque della nuova poetica del teatro che si oppone radicalmente al teatro d'intrattenimento di inizio del XX secolo. I registi polacchi tornano dunque al concetto della commedia dell'arte come grande teatro poetico, in cui l'attore diventa un artista, anzi un intellettuale, volendo illustrare il potere catartico dell'arte, inadeguato alla vita quotidiana. Così le rappresentazioni suscitavano interesse nel pubblico polacco.

**Parole chiave:** Strehler, teatro, commedia dell'arte, Polonia.

\*\*\*

## 1. Introduzione

Dopo la caduta del fascismo in Italia (1943) e la fine della seconda Guerra Mondiale (1945), si riponevano grandi speranze in una svolta socio-politica della letteratura e del teatro italiano. Venivano avviate riforme delle istituzioni teatrali, mentre si propone una nuova commedia che avrebbe raggiunto un pubblico più ampio e si sarebbe relazionata tematicamente con la realtà sociale e morale dell'Italia del dopoguerra. In tal modo, il cambiamento del repertorio teatrale è seguito da discussioni tra le comunità artistiche sul futuro e sull'immagine della scena teatrale italiana, e da dibattiti sul ruolo e sullo status del regista nella produzione teatrale. Tuttavia, il nuovo regista teatrale, come sottolinea P. Puppa<sup>2</sup>, dovrebbe diventare non solo il più alto profilo nel panorama artistico teatrale, ma anche integrare gli elementi chiave caratteristici per la realizzazione di uno spettacolo, facendo riferimento al testo scritto di un drammaturgo. Ne consegue dunque il coinvolgimento di diversi artisti italiani della nuova avanguardia teatrale come Giorgio Strehler, Paolo Grassi, Luigi Squarzina e Vittorio Gassman, fattore che contribuì alla creazione dei due più rilevanti palcoscenici italiani del tempo: il Teatro Piccolo di Milano (1947) e il Teatro dell'Arte di Roma (1952).

Inoltre, è da rilevare che il celebre attore e regista teatrale italiano Giorgio Strehler (1921-1997), fondatore del Teatro Piccolo di Milano, di cui è stato direttore dal 1947 al 1972, nel suo manifesto programmatico e artistico si riferisce al concetto europeo di creare un nuovo teatro per tutti, come aveva affermato Jean Vilar in Francia, sostenendo che: “il teatro deve rispondere alle aspettative del pubblico ed adeguarsi alle circostanze e svolgere una missione culturale, dato che ogni città ha bisogno di un teatro, anzi il teatro ha bisogno di un pubblico”<sup>3</sup>. Strehler diventa così portavoce di una nuova concezione del teatro, legata

---

<sup>2</sup>P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Edizione Laterza, Roma-Bari 1980, p. 4.

<sup>3</sup>G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Einaudi, Torino 1965, p. 45.

al passato e al presente, di un teatro di critica, teatro per l'uomo, teatro di missione e teatro per il popolo<sup>4</sup>, in cui l'uomo è considerato motore di ogni azione. Strehler si è impegnato a lavorare sulla messa in scena come processo creativo in continua formazione che riguarda l'uomo, le sue passioni e i suoi dilemmi, un teatro che non solo intrattiene il pubblico, ma insegna e moralizza. Il regista desidera che il teatro possa esistere di nuovo, riproponendo il concetto di arte e vita, di attore e del "gioco delle parti". Il teatro è simile alla vita, addirittura diventa un'opera collettiva e deve soddisfare le aspettative del pubblico, anzi "il teatro che non soddisfa il pubblico non è un vero teatro". Strehler sostiene dunque la fedeltà al testo scritto. Così Andrzej Zieliński ricorda nel suo saggio che: "[...] il testo del drammaturgo non è un quadro, neanche una scultura o un'altra esposizione dei quadri, fissata una volta per tutte in una forma definitiva. Il dramma rinasce ogni volta e porta un significato sempre nel corso del tempo". E ancora, aggiunge: "bisogna arricchire l'opera esposta con tutto ciò che si è visto, desiderato e vissuto in prima persona"<sup>5</sup>. Si tratta dunque della natura stessa del teatro.

## 2. Strehler a Varsavia

Strehler effettua una tournée in Polonia, a giugno del 1958<sup>6</sup>, con un'originale messa in scena della commedia di Carlo Goldoni *Arlecchino servitore di due padroni*. Però, a tale proposito, il testo teatrale è arricchito dalla nuova interpretazione di Arlecchino per esprimere ironia, satira, addirittura critica della società italiana di quel periodo, trasmettendo un chiaro messaggio socio-culturale. Così la figura eminente di Arlecchino, viene rappresentata sulla scena in modi diversi: diventa una creatura fragile e vulnerabile, un moderno cittadino del mondo. In effetti, la sua riapparizione sul palcoscenico polacco di Varsavia, Wrocław, Katowice, Łódź e Cracovia, costituisce uno dei momenti più importanti per la storia del nuovo teatro italiano e polacco.

Risulta dunque importante prendere in considerazione il fatto che il nome di Arlecchino, è più popolare nell'antica commedia dell'Arte e deriva probabilmente<sup>7</sup> dal personaggio diabolico Herlequin o Hallequin. Questo era molto diffuso nella tradizione

---

<sup>4</sup>G. Strehler, *O teatr dla ludzi*, trad. da Radosław Kłos, Michał Oleksiuk, Andrzej Zieliński, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

<sup>5</sup>A. Zieliński, *Teatr z bliska. Czerwiec 1975*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, pp. 54-59.

<sup>6</sup>Z. Sieradzka, *Teatr. Wieczór w XVIII wiecznym Mediolanie*, [in:] „Głos Polski”, 19.06.1958. La tournée di Giorgio Strehler con *Arlecchino servitore di due padroni* in Polonia, a giugno del 1958, fece un grande entusiasmo a Katowice – 10.06.1958, Cracovia – 12.06.1958, Łódź – 14.06.1958, Varsavia – 16.06.1958 e Wrocław – 19.06.1958, con la scenografia di Enzo Frigero, costumi e musica di Capri Fiorenzo, e maschere di Amleto Sartori.

<sup>7</sup>*Sipario Commedia dell'Arte*, <http://www.sipario.it/masc1.htm> (2013), p. 1.

favolistica francese, proprio tra il Cinque o il Seicento, ed assume la fisionomia della maschera popolare dello Zanni-Giovanni che corrisponde al secondo servo. La storia di questa maschera-personaggio teatrale merita una grande attenzione, visto che le sue diverse raffigurazioni trovano puntuale risonanza nell'ambito della drammaturgia europea del primo Novecento. La maschera del personaggio-Arlecchino<sup>8</sup> interpretato dal famoso attore Marcello Moretti, assume diversi nomi e differenti fisionomie, spesso del tutto occasionale: Truffaldino, Mezzettino, Fritellino<sup>9</sup> e Pierrot.

A differenza della variopinta resa italiana, in Polonia, il nuovo Arlecchino porta la maschera di cuoio: “aveva un volto orribile, ereditato dal medievale homo salvadego, di cuoio nero, con profondi archi orbitali coronati da sopracciglia cespugliose, due fozini per gli occhi, e un'enorme mandibola contornata dalla barba ruvida e ricciuta. Arlecchino fu un servo furbo e sciocco, tonto ed affamato, ladro, bugiardo e imbroglione, che stava in conflitto con il padrone e giocava con una grand'abilità sui lazzi osceni. La sua maschera, ben fissa e cristallizzata nei tratti precisi, assomiglia ad un volto con gli occhi rimpiccioliti, resi acuti dalla stessa maschera”. È evidente che la produzione scenica goldoniana di Strehler costituisca un esempio di uno spettacolo legato alla dinamica ed attività politiche e sociali del tempo. A tale fatto la nuova rappresentazione si è arricchita di nuove interpretazioni. Va sottolineato che, per uno dei massimi esponenti della critica teatrale di quel momento - Jan Kott<sup>10</sup>: “assistere alla rappresentazione teatrale di Carlo Goldoni, è stata un'esperienza davvero artistica”. Kott rimane entusiasta del ritorno del nuovo Arlecchino sul palcoscenico polacco, e aggiunge che:

[...] ogni gesto di Arlecchino, ogni situazione, ci fa pensare a ciò che avviene per la prima volta, e che è proprio inventato in questo momento. L'Arlecchino nell'opera di Strehler si moltiplica e cambia la sua natura, ha in sé qualcosa dell'animale e del cattivo. È un povero servo affamato ed anche un grande prestidigitatore. Il ritorno alla convenzione della commedia dell'arte diventa allo stesso tempo una scoperta inebriante sulla natura stessa del teatro. La realizzazione scenica al Teatro Drammatico di Varsavia, è stata effettivamente pulsante, rinfrescante e viva, anzi dava un'illusione della realtà che è diventata una realtà d'illusione.

L'idea della commedia dell'arte che nasce dal teatro professionale, viene basata su diverse tipologie di personaggi e scenari abbozzati, integrati dalle azioni o battute improvvisate. Si tratta dunque di una tradizione performativa, derivata addirittura dall'opposizione al teatro

---

<sup>8</sup>C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, Mondadori Editore, Milano 1997.

<sup>9</sup>K. Żaboklicki, *Carlo Goldoni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, pp. 173-4.

<sup>10</sup>J. Kott, *Pisma wybrane*, wybór i układ [oraz wstęp] Tadeusz Nyczek, t. 1-3, PWN, Warszawa 1991, pp. 23-37.

drammatico. In tal modo Giorgio Strehler, con la fusione di due tradizioni, quella performativa e letteraria, decide di ritornare al concetto dell'arte improvvisata ed in modo particolare alla tematica di Carlo Goldoni. Il regista italiano, oltre a puntare sulla commedia letteraria, ricorre alle maschere e all'improvvisazione, evocando le vecchie tradizioni dell'arte scenica.

Un altro intervento sull'importanza di questa rappresentazione è costituito dalla lettera del 1959 di Jerzy Grotowski, indirizzata a un periodico di Wrocław: la lettera era stata scritta durante la tournée polacca dell'*Arlecchino servitore di due padroni* al Piccolo di Milano. Grotowski ribadisce la sua linea<sup>11</sup> avanguardistica e punta sul concetto del "neo-teatro", ovvero qualcosa che "si fondi su forme dirette di dialogo tra la scena e la platea, un dialogo concentrato intorno ai problemi fondamentali del destino umano, della ricerca del senso, della speranza, della liberazione dalla paura della morte". Così *Il servitore di due padroni* di Carlo Goldoni diventa un segno della continuità ideale dell'originale lavoro proposto dalla compagnia teatrale del Piccolo Teatro di Milano a Varsavia nel 1958.

Strehler appunto mette in pratica il Goldoni in Polonia e si serve della formula del metateatro (ovvero del teatro nel teatro e della trama dentro la trama) in cui si intrecciano la tragedia e la commedia. Risulta dunque d'obbligo mettere in risalto il meccanismo del teatro nel teatro, in cui gli attori all'interno della rappresentazione assistono ad un altro spettacolo, trasformandosi loro stessi in spettatori. In questo modo uno spettacolo finisce per contenerne un secondo, rendendo così difficile distinguere la realtà vissuta dalla finzione scenica. Il teatro nel teatro non riguarda solo la recita degli attori di un altro dramma sul palcoscenico teatrale, anzi, questo diventa un pretesto per discutere le forme del teatro ed in particolar modo sul concetto della regia dello spettacolo. Per tale motivo è opportuno ricorrere alla definizione del fenomeno di metateatro, proposta da un grande teorico teatrale Lionel Abel<sup>12</sup> e il suo omonimo saggio *Una nuova interpretazione dell'arte drammatica* (1963), che si basa sulle forme drammatiche e sul discorso teatrale. Nel suo saggio riprende in considerazione non solo la definizione di metateatro, ma addirittura la estende nel tentativo di stabilire un rapporto reciproco tra la vita e il teatro, sviluppando il concetto del vecchio teatro mundi. Col passare del tempo, tuttavia, questa teoria viene rielaborata da vari specialisti che la inseriscono nell'ambito della storia del teatro europeo,

---

<sup>11</sup>F. Perrelli, *Grotowski, la possibilità del teatro*, [in:] *Mimesis Journal* [Online], 3, 2 | 2014, messo online il 01 décembre 2014, consultato il 09 septembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/mimesis/>, pp. 153-154.

<sup>12</sup>L. Abel, *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica* Rizzoli, Milano 1965.

della teoria del dramma e della semiotica del linguaggio teatrale. A tal riguardo Richard Hornoby nel suo libro *Drama, Metadrama, and Perception* (1986)<sup>13</sup> intende indagare dettagliatamente l'importanza di metateatro e ne sottolinea la sua funzione primaria. Hornoby dimostra come alcuni drammaturghi europei usino a più riprese le tecniche metateatrali come: il teatro nel teatro, il gioco scenico che diventa un 'gioco delle parti' pirandelliano<sup>14</sup>. L'autore del libro afferma che l'autoreferenzialità (self-reference) con riferimenti all'arte drammatica, letteratura o a brandelli della vita quotidiana, costituiscono una vera fonte di ispirazione per il medesimo concetto metateatrale, in cui il drammaturgo/autore/traduttore diventa un regista. Così il (re)definito 'metateatro' di Strehler sfocia in una nuova forma per l'estetica teatrale in Europa per assumere il ruolo di un antiteatro in Polonia, nel periodo degli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Tale episodio getta luce sulle modalità della ricezione della proposta teatrale di Strehler in Polonia negli anni Sessanta e Settanta, e aiuta a comprendere anche l'interesse del teatro polacco di questo periodo, considerato un laboratorio per nuove tecnologie, nuovi stili musicali e forme estetiche sperimentali. Il teatro polacco si apre a tematiche simili solo negli anni-Sessanta e Settanta, periodo in cui la Polonia comincia a uscire dal profondo buio del passato, da un sistema socialista dove il partito comunista deteneva il monopolio di Stato sulla produzione teatrale e cinematografica. Così, già alla fine degli anni Sessanta, si osserva il debutto di registi polacchi che riprendono il concetto delle nuove idee dei registi italiani, articolato sia in *Arlecchino servitore di due padroni* da Strehler, sia da tanti altri rappresentanti della scena italiana. In questo clima di grande risveglio sociale e politico, si manifesta un nuovo interesse per il teatro di Pirandello, il cui culmine coincide con l'allestimento già negli anni Sessanta dal magistrale regista Kazimierz Braun che aveva donato al pubblico polacco la prima produzione di *Questa sera si recita a soggetto*, inscenato al Teatro Wybrzeże di Sopot e Gdańsk, e quello di *Giganti della montagna* rappresentato da Izabella Cywińska a Poznań nel 1973 e da Andrzej Markowicz a Varsavia nel 1979.

### **3. Questa sera si recita a soggetto**

In primo luogo a quell'altezza cronologica si rileva l'importanza della messa in scena alla polacca di *Questa sera si recita a soggetto* che diventa – *Questa sera si improvvisa*,

---

<sup>13</sup>R. Hornoby, *Drama, Metadrama, and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1986.

<sup>14</sup>L. Pirandello, *Il gioco della parti*, a cura di R. Alonge, Oscar Mondadori, Milano 1993.

segnando una grande svolta pirandelliana di carattere metateatrale. Questa svolta è portata avanti da una serie di obiettivi intrapresi da due grandi autori – drammaturghi italiani e riformatori del teatro europeo: Carlo Goldoni<sup>15</sup> e Luigi Pirandello<sup>16</sup>. Le loro idee erano state introiettate nella nuova regia al Teatro Wybrzeże di Gdańsk e Sopot, a maggio e settembre del 1962<sup>17</sup>.

Il grande regista e traduttore polacco Kazimierz Braun<sup>18</sup> prende alla lettera la poetica goldoniana del *Teatro* e del *Mondo* che mira a presentare la vita concreta e reale, prendendo in esame il rapporto attivo con il pubblico alla maniera pirandelliana. Con l'intenzione di coinvolgere il pubblico nell'efficace meccanismo della commedia, tiene conto dei suoi bisogni, gusti e pretese. Tuttavia, Braun presenta l'elaborazione della teoria pirandelliana dell'autonomia dei personaggi dall'autore del dramma *Questa sera si recita a soggetto*, anche rielaborata da Strehler, e focalizza l'attenzione sulla dissacrazione del momento artistico della rappresentazione dell'opera con un'autocritica del lavoro artistico-teatrale. Il regista polacco pone l'accento sul fatto che quest'opera teatrale deve essere beffa parodica<sup>19</sup>. Viene dunque rappresentata un'opera teatrale umoristica che diventa talvolta una: “farsa che include nella stessa rappresentazione la parodia della tragedia e la caricatura di essa”<sup>20</sup>.

Sul palcoscenico teatrale di Sopot e Gdańsk, la ribellione degli attori contro il direttore avviene nel momento della loro recita e si articola in due parti: la prima riguarda il modo di recitare e la critica nei confronti del regista, mentre la seconda si riferisce alle parti previste dal canovaccio della commedia *Leonora addio* e alla sua recita. In questo modo il passaggio dalla prima alla seconda tappa di carattere metateatrale apre una viva discussione sul concetto stesso di metateatralità e sul fenomeno della rappresentazione scenica. È da rilevare che nel testo teatrale di Pirandello, Braun tenta di rileggere e riformulare una tesi innovativa, basata sulla lotta di potere tra regista – il Dottore Hinkfuss

---

<sup>15</sup>C. Goldoni, *Il Mondo e il Teatro*, in «Commedie», vol. I., Torino, UTET, 1971.

<sup>16</sup>L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, a cura di Silvio D'Amico con la premessa di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1954.

<sup>17</sup>Anche ad aprile del 1962, sul palcoscenico del Teatro „Jaracz” di Łódź, venne rappresentato un altro dramma di Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca di autore*, nella modernissima regia di Maria Wiercińska; la traduzione fu effettuata da Zofia Jachimecka, con la scenografia di Józef Rachwański, ed assistente regista di Andrzej Jędrzejewski. „Sześć postaci, czyli wóz transmisyjny, [in:] [www.encyklopediateatru.pl/artykuly/83690/sześć-postaci-czyli-wóz-transmisyjny](http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/83690/sześć-postaci-czyli-wóz-transmisyjny) .

<sup>18</sup>C. Bronowski, *Pirandello in Polonia negli anni sessanta - Questa sera si recita a soggetto, però alla 'polacca'*, in *Pirandelliana: rivista internazionale di storia e documenti*, vol. 8, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2014, pp. 95-101.

<sup>19</sup>Ibid., pp. 5-46.

<sup>20</sup>Ibid., pp. 5-46.

che diventa un semplice Direttore, e un gruppo di attori. In tale modo, il regista non svolge la tradizionale funzione di mediatore<sup>21</sup>. Infatti, l'autore rifiuta completamente di dare un'univocità completa e un significato alla storia drammatica dei personaggi che diventano autonomi. L'antico capocomico dell'arte lascia il palcoscenico, redendosi conto dell'impossibilità di rappresentare la commedia.

A tale riguardo, si osserva il conflitto tra gli Attori – le persone nel senso pirandelliano che sono per l'appunto i personaggi, e il loro Direttore. Gli attori, dunque, cominciano a litigare. Loro provano a impossessarsi del palcoscenico teatrale per recitare da protagonisti le loro storie personali; tuttavia, dopo aver cacciato il Direttore dal palcoscenico, gli attori si trasformano loro malgrado in personaggi e recitano, improvvisando un'altra storia. Ciò che ci interessa in modo particolare è la nuova nozione di metateatro che concerne la rappresentazione delle scene e le novità sceniche; queste sono scandite in tre parti: la prima evoca il salotto borghese con le fotografie della famiglia La Croce attaccate alle pareti della stanza e mobili stilizzati anni trenta; il tutto fa pensare al vecchio teatro grottesco-borghese degli anni venti di L. Chiarelli<sup>22</sup> o E. Cavacchioli<sup>23</sup>. La seconda parte, invece, riguarda la struttura drammatica della commedia brillante, del teatro di evasione delle 'rose scarlatte e dei telefoni bianchi'<sup>24</sup> degli anni trenta, del cabaret-caffè chantant molto popolare a cavallo tra Otto e Novecento. La parte finale della commedia invece, si svolge con l'illuminazione cromatica della luce e rievoca l'ambiente misterioso della morte.

Ci pare opportuno individuare come, nei primi momenti della pièce brauniana, si nota un'azione disordinata, quasi caotica degli attori che ballando formano un corteo di personaggi - uomini e donne, dei nuovi "Arlecchini della dimenticata commedia dell'arte"<sup>25</sup>, abbigliati in vestiti colorati, gli eleganti costumi degli anni sessanta del Novecento. Ogni dettaglio suggerisce una rinascita della commedia dell'arte completamente dimenticata. Per tale motivo, l'impegno del regista costituisce un nuovo esempio metateatrale, quello tipico dell'interartisticità avanguardistica fondata sull'uso di diverse arti, quali: musica, danza, cabaret, fotografia, pittura espressionistica e surreale; tuttavia, il tutto viene subordinato all'architettura illuministica della scena. Il regista polacco

---

<sup>21</sup>A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Bélin, Paris 1996.

<sup>22</sup>L. Chiarelli, *La maschera e il volto*, in Eligio Possenti, *Il teatro italiano. Il Novecento*, Nuova Accademia, Varese 1956, pp. 287-297.

<sup>23</sup>E. Cavacchioli, *Pierrot impiegato dal lotto*, a cura di Giancarlo Sammartano, Bulzoni, Roma 1986.

<sup>24</sup>E. Mauri, *Dalle rose scarlate ai telefoni bianchi*, Roma, Abete, 1982.

<sup>25</sup>M. Dulęba, *Dziś wieczór improwizujemy Luigi Pirandella. Prapremiera polska w Teatrze „Wybrzeże”*, [in:] «Dziennik Bałtycki», nr. 234, Gdynia, 2.12.1962, p.2

tenta di ritornare al concetto spirituale della *commedia dell'arte*, anzi, al grande teatro poetico dove l'attore diventa un artista, addirittura un intellettuale.

#### 4. I giganti della montagna a Poznań e Varsavia

Il secondo esempio della originalità tematica scenica è incastonato nella regia di Izabella Cywińska dei *I Giganti della montagna*<sup>26</sup>; qui si prende in esame lo spettacolo-manifesto della poetica del teatro pirandelliano, dove l'azione del suo spettacolo si pone al limite tra la favola e la realtà<sup>27</sup>. È importante sottolineare che la prima rappresentazione teatrale in Polonia dei *Giganti della montagna*, si svolge a Poznań nel 1973, introducendo una grande novità nei confronti del testo pirandelliano. Questa riguarda la concezione dell'arte scenica e viene dedicata al ruolo indiscusso dell'uomo perduto nella giungla della civiltà consumistica.

Lo spettacolo di Cywińska si divide in quattro atti: l'ambientazione dei primi due avviene in una scena variopinta, in mezzo alla quale c'è una casetta di Panforte – la villa della Scalogna completamente isolata. Lo spettatore ha l'illusione di assistere alle vicende in uno spazio reale dalle tonalità lirico – sentimentali di carattere bucolico, tipiche dell'atmosfera dell'Arcadia settecentesca, dove vive il Mago Cotrone con la sua magica compagnia teatrale di attori e la sua prima attrice – Ilse, una sognatrice. Il mago si dedica alle surreali pratiche magiche, mentre gli altri personaggi si preparano a recitare/rappresentare uno spettacolo per spettatori molto speciali, ovvero ai rozzi-giganti per trasmettergli il nuovo messaggio trascendentale.

COTRONE: Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia della poesia in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. L'arsenale delle apparizioni: vasto stanzone nel mezzo della villa con quattro usci, due di qua e due di là, come se vi s'accadesse da due corridoi paralleli. La parte di fondo, liscia e sgombra, diventerà ai momenti indicati trasparente, e si vedrà allora di là, come in sogno, prima un cielo d'aurora, corso da nuvole bianche; poi la falda della montagna in dolce pendio, d'un tenerissimo verde, con alberi attorno a una vasca ovale; infine (ma questo di poi, durante la seguente prova generale della «Favola del figlio cambiato») una bella marina col porto e la torre del faro. L'interno dello stanzone è

---

<sup>26</sup>C. Bronowski, *La fortuna di Luigi Pirandello in Polonia negli anni settanta e ottanta del Novecento*, in Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico, storia cultura progetto, nr. 27-28, XIV, Gangemi Editore, Roma 2004, pp. 175-180 e *I giganti della montagna in Polonia*, in *I Giganti della montagna. Progetto per un film*, a cura di Enzo Lauletta, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento, 2004, pp. 263-270.

<sup>27</sup>L. Pirandello, *I Giganti della montagna*, a cura di R. Alonge, Oscar Mondadori, Milano 1993, I atto, p. 168.

occupato in apparenza dalle più strambe masserizie, mobili che non sono mobili ma grossi giocattoli sciupati e impolverati; tutto però sarà invece preparato e predisposto per comporre a un comando in un batter d'occhio le scene della «Favola del figlio cambiato». Si vedranno inoltre strumenti musicali, un pianoforte, un trombone, un tamburo e cinque colossali birilli con facce umane per capocchie. E, posati goffamente sulle sedie, molti fantocci: tre marinai, due squaldrinelle, un vecchietto in finanziaria e capelluto, un'arcigna vivandiera. [...].<sup>28</sup>

Gli ultimi atti della rappresentazione teatrale evocano invece, un assoluto cambiamento del clima della scena e vanno a ricordare una visione catastrofica del mondo ideale con la morte di tutti i personaggi. In tale modo i grandi giganti<sup>29</sup> non appaiono mai sul palcoscenico. Così la regista utilizza come elemento di scena altri mezzi come il grido, la musica di jazz, cambiamento cromatico di colore: dal bianco al nero, rumore di grandi macchine industriali, di un realistico<sup>30</sup> laminatoio che inizia a distruggere tutto con i suoi rulli meccanici: “Si ode, a questo punto, potentissimo da fuori, il frastuono della cavalcata dei Giganti della Montagna che scendono al paese per la celebrazione delle nozze di Uma di Dònio e Leopardo d'Arcifa, con musiche e grida quasi selvagge. Ne tremano le mura della ‘villa’”<sup>31</sup>. A tale riguardo è opportuno citare le osservazioni dei giornali locali di Poznań<sup>32</sup> che definiscono così la nuova regia teatrale di Cywińska:

[...] Uno spettacolo vivo, affascinante, pieno di un'originale configurazione scenica, una pièce teatrale di carattere intellettuale che sta molto vicino alla nuova concezione dell'arte teatrale<sup>33</sup>.  
[...] La nuova regia di Cywińska non presenta il conflitto dialettico tra vita/forma, arte/vita, però evoca il conflitto tra artista e società, anzi focalizza l'attenzione sulla personalità di artista e sul rapporto reciproco tra lui e il concetto dell'arte scenica. Così le scene finali rievocavano la distruzione totale del teatro, aprendo una lunga discussione sulla situazione del mondo dello spettacolo di quell'epoca [...].

La regista adopera i mezzi tecnico – teatrali per presentare al pubblico la nuova visione scenica del panorama culturale del mondo di allora, basata sul perenne conflitto tra il teatro tradizionale, quello tragico-epico e quello della cultura pop che ai suoi tempi trova un'ampia diffusione tra i giovani polacchi.

---

<sup>28</sup>Ibid, III. atto, p. 230.

<sup>29</sup>Ibid.

<sup>30</sup>J. Korczak, [in:] *Życie Literackie*, Warszawa, 10.02.1974.

<sup>31</sup>L. Pirandello, *I Giganti della montagna*, a cura di R. Alonge, Oscar Mondadori, Milano 1993, III atto, p. 235.

<sup>32</sup>B. Kuztelski, in *Gazeta Poznańska*, Poznań, 24.01.1974, nr. 24.

<sup>33</sup>O. Błażkiewicz in *Głos Wielkopolski*, Poznań, 29.12.1973.

A distanza di pochi anni dalla prima rappresentazione dei *Giganti della montagna*, al Teatro Studio di Varsavia, nel maggio del 1979, si assiste ad una nuova messa in scena dello stesso spettacolo. L'azione accade nel "paese delle meraviglie, tra favola e realtà"<sup>34</sup>, "nel mondo pieno di fantasia felliniana"<sup>35</sup>, però governato dai rozzi Giganti. È da rilevare che certi nomi dei personaggi – marionette, sono inventati dal regista e portano nuovi nomi seguenti: MARINARIO I, MARINARIO II, PROSTITUTA I, PROSTITUTA II, LOCANDIERA, CACCIATORE. Tutto si svolge in una atmosfera che varia dal tragico e al comico, alla musica classica, militare e a quella moderna di jazz e di rock. Così, la nuova espressiva invenzione scenica, viene rappresentata nella capitale polacca dal regista Andrzej Markowicz, lo scenografo Jerzy Graczyk e dal musicista Andrzej Głowiński. In questi termini, il giornale locale *Express Wieczorny* di Varsavia, ricorda l'avvenimento culturale: "un problema importante per noi stessi e per la politica culturale di oggi, non riguarda la civiltà dell'era atomica, ma la cultura pop, il rumore delle discoteche, il bombardamento informativo inutile, ecc"; e per questo motivo il regista Markowicz pone una domanda finale: è possibile mantenere le proporzioni tra cultura pop e cultura artistica?<sup>36</sup>.

Risulta importante sottolineare che l'unità dell'azione scenica dipende dal ritmo, montaggio, movimento degli attori e sorpresa auditiva, scoprendo così una nuova dimensione della scenografia scenica. L'illuminazione della scena consiste nel gioco delle luci di diversi colori laddove le luci illuminano i volti dei personaggi e si trasformano secondo una variazione musicale di Głowiński<sup>37</sup>: "ci si ha l'impressione di stare nello stadio, dove si sente dappertutto la musica molto forte; l'ultimo atto invece, si svolge sotto il sipario trasparente dal quale si notano le ombre dei personaggi e si sentono arrivare i Giganti per lavorare, costruire strade, edifici, ecc". In tale modo i registi polacchi nel clima della nuova interpretazione scenica della favola mitica pirandelliana, vanno alla ricerca di valori assoluti sull'uomo, sulla vita umana e cultura artistica. Ci pare giusto constatare che la nuova regia rende bene il senso innovativo dello spettacolo pirandelliano, però alla 'polacca', e stabilisce un rapporto reciproco tra artista e società. I registi polacchi come Braun, Cywińska e Markowicz, si servono del concetto pirandelliano del 'teatro nel teatro' per discutere e metterlo in ribalta.

---

<sup>34</sup>Ibid.

<sup>35</sup>E. Żmudzka, [in:] *Teatr*, 15-22.07.1979.

<sup>36</sup>K. Gucewicz, [in:] *Express Wieczorny*, Warszawa, 31.05.1979, nr. 120.

<sup>37</sup>Ibid.

## 5. Conclusione

L'interpretazione teatrale strehleriana di Goldoni, dà rinnovata concezione scenica polacca degli anni Sessanta e Settanta, derivata dalle commedie di Luigi Pirandello: quali *Questa sera si improvvisa a soggetto* e *I Giganti della montagna*. Si tratta di una nuova concezione poetica del teatro che si oppone radicalmente al teatro d'intrattenimento di inizio del XX secolo.

I registi tornano a concepire la *commedia dell'arte* come grande teatro poetico, laddove l'attore diventa artista, chiarendo come il potere catartico dell'arte teatrale è inadeguato alla vita quotidiana. Così le rappresentazioni suscitano un grande interesse nel pubblico polacco. È opportuno affermare che i drammi di Luigi Pirandello di carattere metateatrale rilevano nella regia polacca di avanguardia un'alternanza del teatro nel teatro, cioè la finzione scenica (si tratta di puro teatro) e di discussione su tale finzione (si tratta del metateatro). Qui l'elemento teorico messo in esame, viene rappresentato ed incorporato nella nuova forma teatrale, rappresentata a più riprese in Polonia.

### BIBLIOGRAFIA:

- ABEL L., *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica* Rizzoli, Milano 1965
- BRONOWSKI C., *Historia dramaturgii włoskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, a cura di J. Degler, [in:] *Dramat-Teatr*, nr. 21, Wrocław 2008
- GUAZZOTTI G., *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Einaudi, Torino 1965
- HORNOBY R., *Drama, Metadrama, and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1986
- PUPPA P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Edizione Laterza, Roma-Bari 1980
- STREHLER G., GRASSI P., *La nostra casa*, [in:] *Piccolo Teatro 1947-1958*, a cura di A. Lazzari, Moneta, Milano 1958
- STREHLER G., GRASSI P., *Manifesto Programmatico del Piccolo Teatro di Milano*, Archivio Storico del Piccolo Teatro, Milano 1964
- STREHLER G., *O teatr dla ludzi, trad. da Radosław Kłos, Michał Oleksiuk, Andrzej Zieliński*, a cura di K. Puzyna, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982
- SWINARSKA B., *Teatr w nocy, Giorgio Strehler, lata 50. w Polsce*, [in:] "Dziennik Polski", 10.03.2000
- UBERSFELD A., *Lire le théâtre*, Bélin, Paris 1996

WOŹNIAK K., *Pirandello jako widz zawodowy*, [in:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*, nr.17, Karków 2017.

ZIELIŃSKI A., *Teatr z bliska. Czerwiec 1975*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985