

TEATRO EUROPA

Piccolo Teatro di Milano



Come tu mi vuoi

di Luigi Pirandello

regia di Giorgio Strehler

Piccolo Teatro

Revue/programme
du Piccolo Teatro di Milano
dirigé par Giorgio Strehler
Giovanni Soresi (coordination)
e Flavia Foradini (textes)
Réalisation éditoriale
Bureau de Presse
du Piccolo Teatro de Milan
avec la collaboration de
Orietta Festa, Laura Lombardi,
Dolores Redaelli, Franco Viespro
editing
Michele Sancisi
Projet graphique
Emilio Fioravanti, G&R Associati, Milano
Photos par Luigi Ciminaghi
Publicité
Valiardi & C. via Monti, 8 - 20123 Milano
tel. 02/3452211, telex 322663 Ripia i
Imprimerie Valiardi & Associati
Tipolitografia Meina, Carugate
imprimé en Italie
On remercie Fabio Battistini
e Pasquale Guadagnolo pour avoir
mis à disposition des documents
originaux et pour la collaboration

L'édition française a été réalisée avec la
collaboration de Jean-Marie Amartin
textes traduits de l'italien par
Eva Vingiano De Pina Martins

du 14 mai 1947
au 27 mars 1988

Textes Italiens	
classiques	47
nouveautés	48
total	95
Textes étrangers	
classiques	51
nouveautés	45
total	96
Mises en scène	200
Textes représentés	191
Acteurs engagés	1.125
Mises en scène à Milan	8.250
Mises en scène en Italie	4.299
Mises en scène à l'étranger	1.124
Mises en scène total	13.667
Spectateurs	plus de 10 millions

Come tu mi vuoi Sommaire

La structure de la personne
chez Pirandello
par Cesare Musatti

Dix ans de théâtre avec Luigi Pirandello
par Marta Abba

Luigi Pirandello à sa sœur Lina

Devant le noir absolu
par Alfred Binet

La folie: une prodigieuse réserve de sens
par Michel Foucault

A propos de *Comme tu me veux*
par Jean-Michel Gardair

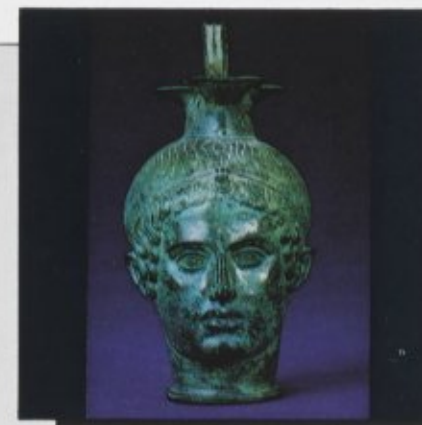
Retour dans le néant
par Flavia Foradini

L'art est l'idée vivante
par Luigi Pirandello

Luigi Pirandello

Marta Abba
par Fabio Battistini

Mises en scène pirandelliennes
de Giorgio Strehler et du Piccolo Teatro

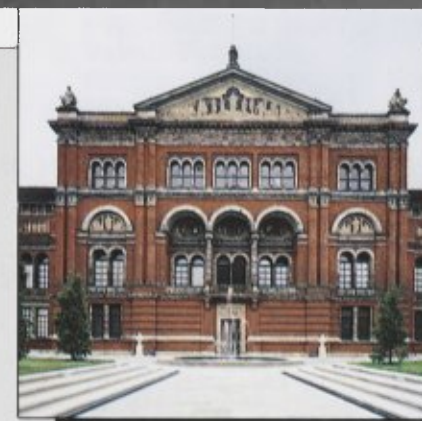


Une salle du Musée du Louvre
consacrée à l'art Etrusque a été
ouverte grâce à la contribution
de Pirelli.

Une très importante collection
de pièces et objets, jusqu'alors
restés dans les caves du Musée,
ont retrouvé, après restauration
du "Centro Nazionale di
Firenze", leur splendeur
d'origine.

Musée du Louvre.

SALLES ETRUSQUES



Au Victoria & Albert Museum
de Londres, "Pirelli Garden" est le
nouveau jardin intérieur dont la
restauration a été faite dans la
plus pure tradition de la
Renaissance.

Douglas Child, architecte
paysagiste, a conçu ce lieu,
voulu et réalisé par Pirelli, en
s'inspirant des critères du
"jardin à l'italienne".

Victoria and Albert Museum.

PIRELLI GARDEN



Au début du siècle, Giovanni
Battista, fondateur de Pirelli,
faisait partie de cette élite
milanaise qui est à l'origine du
Museo Teatrale alla Scala.

Aujourd'hui, perpétuant la
même tradition, Pirelli soutient
de nouveau cette illustre
institution, en lui permettant de
rayonner internationalement.

Museo Teatrale alla Scala.

SOSTENITORE ISTITUZIONALE

PIRELLI

UNE CULTURE INTERNATIONALE

TEATRO D'EUROPA
Piccolo Teatro di Milano

Ringrazia

INA Assitalia
Agenzia Generale di Milano

Banca Popolare di Milano

Pirelli

Atkinson
Nino Cerruti

CARIPLO
Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde

Paloma Picasso
parfums

SIP

Stagione 1987/88, 42^a dalla fondazione

Ente Autonomo

Piccolo Teatro di Milano
Teatro d'Europa

Soci Fondatori

Comune di Milano
Regione Lombardia
Provincia di Milano
Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde

Consiglio di Amministrazione

Paolo Pillitteri
Sindaco di Milano, Presidente

Gianfranco Bettetini
Rappresentante Consiglio Comunale
Riccardo Bonacina
Rappresentante Regione Lombardia
Valeria Bonazzola
Rappresentante Consiglio Comunale
Marina Cavalli
Rappresentante Regione Lombardia
Attilio Consonni
Rappresentante Consiglio Comunale
Domenico Contestabile
Rappresentante Giunta Comunale
Gabriella Faliva
Rappresentante Regione Lombardia
Augusto Fasola
Rappresentante Amministrazione Provinciale
Luigi Ferrari
Rappresentante Regione Lombardia
Paolo Mantegazza
Rappresentante Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde
Cristiano Minellono
Rappresentante Amministrazione Provinciale
Alessandra Mottola Molfino
Rappresentante Consiglio Comunale
Mario Rodriguez
Rappresentante Consiglio Comunale
Enzo Tortora
Rappresentante Consiglio Comunale

Collegio dei Revisori
dei Conti

Francesco Ventura
Presidente

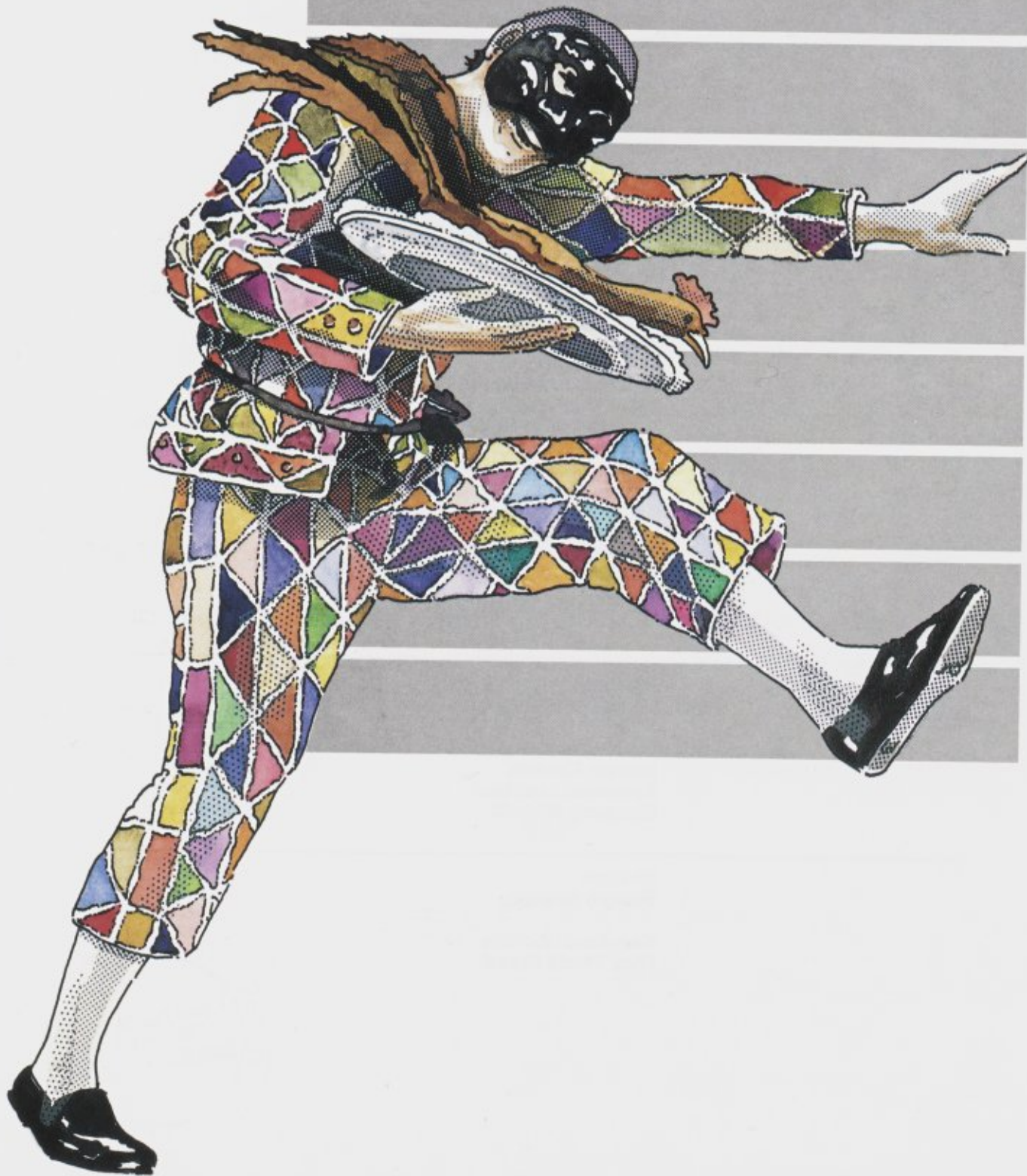
Giorgio Cavalca
Tommaso Lucchesi
Giordano Michelli

Direttore
Giorgio Strehler

Segretaria Generale
Nina Vinchi Grassi



**ENICHEM
SPONSOR INSTITUTIONNEL
DU PICCOLO TEATRO DI MILANO**



EniChem et Piccolo Teatro: de Milan à la scène internationale.

Pour trois années EniChem est le sponsor institutionnel du Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, dirigé par Giorgio Strehler.

La chemie italienne, qui a conquis avec succès une dimension internationale, rend ainsi hommage à ses origines milanaises et à un grand protagoniste de la culture.

Pendant quarante ans d'activité, le Piccolo Teatro a

su réaliser l'ambitieux et prestigieux projet de présenter l'Italie au monde entier et le monde entier à l'Italie.

Ensemble, EniChem et Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa continueront leur chemin de renouveau et de progrès, dans une ville qui a toujours su valoriser ses meilleurs énergies pour construire de nouvelles réalités.

 **EniChem**

Insieme per una grande stagione.

TEATRO D'EUROPA
Piccolo Teatro di Milano

 EniChem

Piccolo Teatro di Milano
Teatro d'Europa

Théâtre de l'Europe
Théâtre National de l'Odéon
du 23 au 29 avril 1988

Come tu mi vuoi

(Comme tu me veux)

de Luigi Pirandello

avec l'aimable autorisation
de Marta Abba

mise en scène
Giorgio Strehler

décors Ezio Frigerio
costumes Franca Squarciapino

extraits musicaux de
"Verklärte Nacht"
de Arnold Schönberg

Personnages et interprètes

L'Inconnue
Carl Salter, écrivain
Greta, sa fille, dite Mop
Bruno Pieri
Boffi
Tante Lena Cucchi
Oncle Salesio Nobili
Silvio Masperi, avocat
Ines Masperi, femme de Silvio
Barbara, sœur de Bruno Pieri
La démente
Un concierge
Un médecin
Une infirmière
Un jeune en frac
Un jeune en frac
Un jeune en frac
Un jeune en frac

Andrea Jonasson
Franz Boehm
Mirjam Ploteny
Orso Maria Guerrini
Franco Graziosi
Edda Valente
Mario Valgoi
Mario Valdemarin
Anna Saia
Anna Priori
Pouna Prema
Klaus Dittmann
Klaus Dittmann
Sonja Fuchs
Olivier Corretger
Danilo Fernandez
Gioras Fischer
William Finley Green

Metteurs en scène assistants
Henning Brockhaus
Gino Zampieri

Décorateurs assistants
Alberto Andreis, Giorgio Ricchelli
Assistant au costumes Paola Giorgi

Assistant musical Raul Ceroni
Assistant à la mise en scène
Marco Carniti

Responsable pour la
construction des décors
et chef machiniste Aurello Caracci
Peintre des décors
Fulvio Lanza
Eclairage
Vinicio Cheli
Assistants du décorateur
Mauro Colliva, Benito Quadrelli

Décors réalisés
par l'Atelier de décor
"Bruno Colombo
e Leonardo Ricchelli"
du Piccolo Teatro
Atelier de décor
"Punto Scena" de Rome
Construction des décors
Carlo Cortiana, Enrico Quaglia

Costumes réalisés par l'Atelier des
costumes du Piccolo Teatro,
Atelier des costumes Tirelli-Rome,
Atelier des costumes Farani-Rome,
Atelier des costumes de Paris
Responsable de l'atelier
des costumes Valeria Rorato

Régisseurs
Giordano Mancioffi
Sergio De Angelis, Alessio Leban
Chef électricien Gerardo Modica
Son Roberto Piergentili
Machiniste Armando Malpede
Electricien Alfredo Marchese

Assistant électricien
Filippo Mera, Rosario Garozzo
Assistant machiniste
Claudio Reggiori, Pasquale Orrico
Habilleuse Orsola Baraggiola
Souffleur Alighiero Scala
Maquillage Giuliana De Carli

Fourrures Fendi, Rome
Tissues Missoni, Sumirago (Varese)
Chaussures Pedrazzoli, Milan
Chaussures Pompei, Rome
Perruques Rocchetti, Rome
Franciacorta Brut Azienda Agricola
F.lli Berlucchi,
Borgonato di Cortefranca (Brescia)
La Rinascente - Croff Centro Casa,
Milan

Abet Laminati, Cinisello Balsamo
Riccardo Astolfi lavorazione de
matières plastiques, Milan
Carlo Belgir, tissus et draperies
CETSME contre-plaqué, Milan
Destar air, Desio (Milan)
Caffé Miani, Milan
Maspes tapisseries, Milan
Ambrogio Motta laquer,
Lissone (Milan)

Vladimiro Ralola travaux en fer
et alluminium, Castelfreddo (MN)
Villa Boera Alberto Alfredo
ferblantiers, Milan
Vortice Elettrosociali,
Zoate di Tribiano (Milan)
Accessoires E. Rancati
di Giuseppe Sorman e C.,
Cornaredo (Milan)
Ibercolor, Milan

Photographe Luigi Ciminaghi





La structure de la personne chez Pirandello

par Cesare Musatti

Je suis donc psychologue, devenu par la suite aussi psychanalyste, et j'ai été formé dans la période de l'entre-deux guerres. A cette époque-là, sur le plan culturel, et particulièrement dans le domaine théâtral, l'oeuvre artistique de Luigi Pirandello se présentait avec un relief particulier sur le fond plutôt plat de la culture italienne. Et moi aussi, comme bien d'autres, j'en étais fasciné. Mais je n'en étais pas que fasciné, comme en présence de n'importe quelle oeuvre d'art : j'en étais également troublé, à cause de connexions qui ne pouvaient m'échapper avec mon activité professionnelle et scientifique. Je ne pouvais en effet m'empêcher de relever une certaine parenté entre la manière dont Pirandello présente ses personnages et ces thèmes spécifiques que je rencontrais et cherchais dans mon travail, surtout dans mon travail de psychanalyste. Pour simplifier, je peux dire qu'en lisant ou en assistant aux drames de Pirandello, je croyais respirer un air de psychanalyse. Nous savons avec certitude qu'il n'y eut chez Pirandello aucune retombée d'oeuvres scientifiques de psychanalyse, qu'elles ne l'inspirèrent aucunement. Il n'est pas exclu qu'entre 1920 et 1930, comme tant d'hommes de culture, il ait eu connaissance de quelques écrits de Freud, mais à ce moment là sa façon de voir hommes et choses était façonnée depuis longtemps. (...) Quand notre cher ami Michel David, excellent chercheur et connaisseur de la littérature italienne du XXème siècle, pourvu également à titre personnel d'une bonne préparation psychanalytique, écrivit il y a une quinzaine d'années une oeuvre très minutieuse sur la psychanalyse dans la culture italienne, il ne parvint à déceler aucun canal d'information qui menât de la pensée de Freud à l'oeuvre artistique de Pirandello. D'où vient alors la sensation qu'éprouve face à Pirandello le lecteur ou le spectateur - particulièrement s'ils sont, comme c'était son cas, pris jusqu'au cou

dans une activité psychanalytique -, cette impression d'une atmosphère familière, d'une façon de sentir déjà connue, parce qu'en correspondance avec celle que nous, analystes, dans notre travail, allons explorant chez les patients ? Il se peut que les expériences familiales aient mis Pirandello en contact avec une forme de pensée peu coutumière au commun des mortels : une pensée étrangère à la logique de la communication normale interpersonnelle, une pensée qui associe la libre divagation et le délire paranoïaque. Mais en général, s'il arrive à quelqu'un d'entre nous de vivre transitoirement un mode de pensée aussi aberrant, il se réveille aussitôt à l'appel de la rationalité, de la pensée ordinaire, commune, celle que nous utilisons pour nous parler entre nous tous les jours, dont je me sers pour parler avec vous en ce moment. Et nous nous répétons les mots que l'on dit couramment aux enfants : "sois raisonnable, ne dis pas de bêtises!" D'ailleurs, même cette référence à d'éventuelles expériences personnelles et familiales de Pirandello n'explique pas grand chose. Il y a indubitablement quelque chose de plus essentiel. Pourquoi donc avons nous la tentation - tout juste la tentation - de penser à la psychanalyse à propos de Pirandello ? Ou vice-versa : de penser à Pirandello à propos de la psychanalyse ? Dans ce registre d'idées, permettez-moi de vous raconter un épisode que je rappelle toujours avec plaisir. Peu d'années après la fin de la seconde guerre mondiale, j'ai été invité à faire à Rome, au théâtre Eliseo, une conférence sur la psychanalyse. Pour notre pays, qui avait un grand retard, il s'agissait alors presque d'une nouveauté, laquelle attirait un public qui entendait montrer qu'il aimait la culture. Je fis ma conférence ; mais quand je me retirai derrière le rideau je fus arrêté par le chef-machiniste du théâtre, qui était chargé de

surveiller le matériel de scène. Il avait écouté mon discours, et vint à ma rencontre presque en m'embrassant, et en s'écriant : "C'est Pirandello ! c'est Pirandello !" Il m'expliqua qu'il avait été familier du Maître et qu'il avait personnellement aménagé la scène pour nombre de ses spectacles, qu'il avait toujours assisté aux premières quand elles avaient lieu à ce même *théâtre Eliseo*. La pensée de Pirandello, il estimait l'avoir assimilée, et à son avis, il venait de l'entendre répétée par moi : sous une forme abstraite, et sur le ton doctrinaire du Professeur qui fait une conférence, mais pour lui, c'était la même chose. Et il me répétait, avec son accent romain : "Parce que, croyez-moi, croyez-moi, *noi non semo uno solo* !" C'est à dire : chacun d'entre nous n'est pas une seule personne. Cette phrase me semble belle, et je lui promis qu'un jour ou l'autre, dans un de mes discours, je citerais cette expression du machiniste du *théâtre Eliseo*, amoureux de Pirandello. Je tiens donc devant vous cette promesse. Mais cette phrase, elle est vraiment de Pirandello. On la trouve dans les *Six Personnages* dite par le Père, peu avant l'entracte : Le drame pour moi est là tout entier, monsieur : dans cette conscience que j'ai que chacun d'entre nous - voyez-vous - se croit "un seul", alors que c'est faux : il est "cent", monsieur, il est "mille" selon toutes les possibilités d'être qui sont en nous : il est "un seul" avec celui-ci, "un seul" avec celui-là - et ces "un seul" différents au possible ! Et cela en même temps avec l'illusion d'être toujours "un seul pour tout le monde", et toujours "cet un seul" que nous croyons être dans tous nos actes. L'on pourrait objecter : "Mais ça, on le sait, on l'a toujours su. la situation et prend des attitudes différentes. Mais il reste, en lui-même, lui-même, et ce qui change, ce sont les attitudes qu'il

prend : celles-ci sont comme des vêtements interchangeables, ou comme les personnages différents que le comédien - tout en restant le même individu - incarne tour à tour". C'est la réponse de la psychologie traditionnelle, qui ne peut ni n'entend renoncer à l'identité individuelle. Mais pour Pirandello il n'en va pas de même. Il met véritablement en crise l'identité personnelle. C'est peut-être justement ici que se trouve le point de contact ou plutôt l'analogie qu'il nous semble saisir entre la manière de comprendre la personnalité humaine chez Pirandello et les tendances de la psychologie moderne : cette psychologie moderne qui renvoie peu ou prou à la psychanalyse. Ce ne sont pas des analogies positives, c'est à dire entendues comme des identités d'affirmation ; ce sont des analogies négatives : il s'agit de vider un système conceptuel consolidé, traditionnel, ayant pénétré notre conscience à tous, ayant fondé notre mode de vie social - jusqu'aux bases juridiques de la justice pénale. Quand nous traitons avec quelqu'un, nous partons du présupposé que c'est la même personne avec qui nous avons parlé hier, qu'hier nous avons aimée ou haïe. Et le tribunal va traiter celui qui est dans le box des accusés comme si c'était le même qui a commis le délit. Alors qu'il n'est plus le même : la justice pénale, à la rigueur, ne cesse de commettre des erreurs de personne - quand elle met en prison un autre, et laisse échapper le coupable, qui ne peut plus être attrapé, parce qu'il a tout simplement disparu, il n'est plus. (...) Je n'ai bien entendu aucunement l'intention de proposer une réforme du droit pénal sur ces bases ; pas plus que je ne saurais comment une telle réforme pourrait être réalisée. Mais nous ne saurions méconnaître que la justice, telle qu'elle est et qu'elle fonctionne, et au-delà de la justice, toutes les relations que nous établissons avec autrui, sont fondées sur la présupposition erronée d'une identité personnelle en tant que

telle, immuable - même si cela de nos jours n'est plus défendable. Le problème de l'identité individuelle a occupé l'esprit et la fantaisie de Pirandello sous des formes multiples. C'est justement la transformation continue de la personne qui rend la question de la reconnaissance de l'identité toujours problématique. C'est sur cette question qu'est fondée *Comme tu me veux*, composée il y a cinquante ans, et en quelque sorte indirectement inspirée d'une affaire qui avait à l'époque passionné et divisé l'Italie : l'affaire Bruneri-Canella, dont maintenant seules les personnes très âgées se souviennent. (...) Pirandello, d'une main légère, reproduit dans *Comme tu me veux* le drame du doute sur l'identité d'une personne qui s'était perdue pendant la guerre de 1915-18. Mais il en fit un personnage féminin, interprété par Marta Abba : au lieu de lutter pour une identité factice, elle refuse la personnalité qu'on veut lui accoler, et rentre dans l'environnement anonyme et chaotique d'où on l'avait tirée pour lui attribuer une personnalité d'emprunt. S'il est vrai que la conception de l'identité psychologique personnelle remonte en définitive à Aristote, et à toutes les idées successives de l'existence d'une âme, substance simple, stable, support et soutien de notre vie toute entière, dans laquelle les contradictions sont dues à des facteurs extérieurs qui n'entament pas en réalité l'essence de la personne, nous devons bien reconnaître qu'il y a chez Pirandello l'intuition de ce que les bases même de la psychologie traditionnelle doivent être abandonnées. Or n'est-ce pas en cela que nous pouvons ressentir une parenté entre Pirandello et ce que nous pouvons génériquement considérer comme une nouvelle psychologie ? Nous avons dit que la pensée courante résout la contradiction entre l'individu - qui reste identique à lui-même - et les

multiples manières sous lesquelles il se présente selon les circonstances, les interlocuteurs, par un artifice : elle distingue une réalité stable et une apparence multiple et variable. Ce qui nous conduit à une autre thématique fondamentale pour Pirandello, et qui, une fois de plus, le rapproche de certains points de vue de la psychologie moderne des profondeurs : le problème de la vérité historique. Dès 1917, dans *Chacun sa vérité*, l'on présente deux vérités opposées qui s'excluent mutuellement. Le ton est humoristique, même si la matière est tragique. Bien sûr, les gens devant qui les deux vérités subjectives sont envisagées, le milieu provincial cancanier et curieux qui sert d'arrière-plan, veulent une vérité, qui soit une et unique. Mais Pirandello ne satisfait pas la curiosité de ces gens, pas plus que celle du public, et il maintient ainsi deux vérités opposées et distinctes : celles-ci peuvent coexister seulement parce que ce sont des vérités subjectives, ou des façons personnelles de voir les choses. C'est l'opposition d'une autre vérité, subjective, psychologique, à la vérité historique, qui dans la *Favola del figlio cambiato* (fable du fils changé - écho à sa manière de *La vida es sueño* de Calderon de la Barca) amène le prince à dire : "Rien n'est vrai - et tout peut être vrai. Il suffit de le croire pour un instant - et puis revenir et puis de nouveau - et puis toujours ; ou plus jamais pour toujours". C'est à cette opposition que sont quotidiennement confrontés les psychanalystes avec leurs patients. Je dirais que l'analyste ne cesse de faire des aller-retour dans la vérité subjective du patient : il est solidaire avec lui et participe avec lui à ses fantaisies, à ses rêves, à ses délires ; mais en même temps il est à tout moment capable de s'en retirer. Ce qui caractérise la pensée psychologique de Pirandello ce n'est pas seulement une attitude négative envers la vérité communément admise, envers l'impératif de la réalité et de la

raison, c'est aussi une attitude positive, ou plutôt constructive envers la fantaisie. Non seulement la fantaisie peut se substituer à la réalité, la mettre en crise et l'annuler, mais la fantaisie n'est pas quelque chose d'aberrant, n'est aucunement désordre et arbitraire. C'est à dire qu'il existe une vérité, une logique et une loi même pour la fantaisie. Quand Pirandello affronte ce problème, l'on sent en lui plus que jamais l'écrivain, et surtout le dramaturge : il crée certes ses propres personnages ; mais après les avoir dotés d'une vie propre, il cesse d'exercer sur eux les pleins pouvoirs. Ils vivent désormais d'une vie qui est la leur, à la logique de laquelle l'écrivain lui-même doit se plier. (...) Certes, il arrive même à Pirandello de se contredire. Par exemple, pour ce qui est de la vérité du personnage créé par l'art (question qui bien sûr l'obsédait) : alors que dans *Ce soir on improvise* il affirme, comme nous venons de le voir, que les produits de l'art ont une vie propre, dans *Six personnages* il affirme le contraire. Au Directeur-chef de la troupe le Père réplique : "Votre réalité peut changer du jour au lendemain". Et à la réponse de l'homme : "Mais bien sûr qu'elle peut changer ! Elle change continuellement : comme celle de tout le monde !", le même Père s'insurge, et s'écrie avec indignation : "Mais pas la nôtre, Monsieur ! Vous comprenez ? C'est là toute la différence ! Elle ne change pas, elle ne peut pas changer, ni jamais être une autre, parce qu'elle est déjà fixée - déjà ainsi - déjà "celle-ci" - pour toujours - (c'est terrible, Monsieur!) une réalité immuable qui devrait nous faire frissonner tous quand vous vous approchez de nous !". Une contradiction ? Oui, une contradiction, qui touche au caractère dramatique de la création artistique. Ou peut-être de la création tout court, quelle qu'elle soit. Même celles des enfants, qui partent autonomes sur leur chemin, tout en portant en eux une trace immuable : en même temps libres





et conditionnés, c'est à dire fixés à jamais. Le problème de la contradiction ne semble pas exister chez Pirandello, ou bien il apparaît surmontable. De même qu'il n'y a jamais de démarcation distincte entre le vrai et le faux.

Dans *Comme tu me veux*, l'inconnue s'écrie : "Console-toi, personne en réalité ne ment complètement. Parce que tout mensonge construit est construit à partir d'un grain de vérité, qui sert de point de départ". Or, voilà qu'en l'occurrence on a l'impression d'entendre parler un psychanalyste : celui-ci ne se préoccupe pas de savoir si les communications de son patient sont mensongères, parce que même dans ce cas, pour qui a du flair, elles sont révélatrices d'une vérité qui les soutient, et qui est génératrice du mensonge lui-même. De même, encore dans *Comme tu me veux*, l'on confie à la raison la tâche d'enserrer la réalité, vive, changeante, variable, dans ses schémas rigides, quand l'Inconnue s'écrie : "Qu'advierait-il si la raison ne servait pas de camisole de force ?".

Tout le problème des rationalisations, qui altèrent le contenu d'une vie intérieure par essence évanescence et contradictoire, et auquel sont en permanence confrontés les psychothérapeutes, semble décidément se trouver formulé dans ces quelques mots qui font de la raison la cage en fer qui retient et enserre le contenu mobile de la pensée libre.

La pensée libre, la pensée libre ! Pourtant cette notion, nous la retrouvons dans la formation de la psychologie dynamique moderne. La pensée libre, qui fut appelée dans les *Etudes sur l'hystérie* de 1895, de ce Joseph Breuer qui fut le premier inspirateur de Freud, *pensée déliée*, est constituée par les processus primaires - opposés aux processus secondaires qui caractérisent l'activité mentale consciente et rationnelle. Ce sont le rêve, la divagation, le délire, qui affleurent au niveau du conscient dans des moments précis de la vie, mais qui n'en sont pas moins

l'expression du substrat originel et permanent de l'activité de notre pensée, par essence inconsciente. Ceci est valable tout au moins pour l'adulte, parce que chez l'enfant, bien au contraire les deux niveaux - celui de la réalité réelle et celui de la réalité fantastique - s'imbriquent, comme Pirandello, dès la fin 1922, l'avait dit dans *Henri IV*. Les enfants, mais aussi les fous : c'est que qu'affirme, toujours dans *Henri IV*, le Docteur - le psychiatre, l'aliéniste, (le psychanalyste, ajouterions-nous) - bref, l'un de ceux, qui, comme l'affirme Pirandello, *retombent toujours sur leurs pieds* parce qu'ils ont pour chaque folie une explication toute faite. Même dans la folie, d'ailleurs, la réalité réelle n'est pas totalement abrogée par l'invention pure : fiction et réalité cohabitent.

Il me semble que Pirandello, pour tracer la structure de la personne humaine, ait développé trois situations, analogues dans leur ambiguïté.

Tout d'abord donc celle des enfants, qui, comme le dit Cotrone dans les *Géants de la montagne*, ont "la divine prérogative de prendre leurs jeux au sérieux". Mais à la fin du III^{ème} acte, le dernier écrit par Pirandello, le même Cotrone s'exclame : "Si un jour nous avons été enfants, nous pouvons l'être toujours".

Mais même ceux que nous jugeons en proie à la folie dans le même temps jouent la comédie, même s'ils restent par la suite prisonnier de leur fiction : laquelle se transforme ainsi pour eux en réalité. Il y a des psychiatres modernes qui considèrent la folie, ou tout au moins certaines manifestations névrotiques ou psychotiques, comme du théâtre, de la comédie, du jeu : en opposition avec une réalité qui n'est pas totalement perdue.

Et qui par exemple a pratiqué l'hypnose (qui donne lieu à des phénomènes similaires à ceux de la symptomatologie psychonévrotique) sait bien qu'il est parfois difficile de distinguer une simulation de la réalité : parce

qu'il a beau s'agir d'une simulation, c'est une simulation contrainte à laquelle le sujet ne peut se soustraire.

Si la folie est la deuxième situation dépeinte par Pirandello pour tracer la structure de la personne humaine, la troisième est la situation théâtrale.

Même le comédien, le comédien véritable qui joue sur scène, est dans l'impossibilité de se soustraire complètement au personnage qu'il incarne. Dans les *Géants de la Montagne*, tout ce problème de la vérité et de la fiction théâtrale est repris avec la finesse et l'esprit propres à Pirandello, et qui lui permettent de jouer, infatigable manipulateur, avec l'échange perpétuel entre réalité et fiction scénique.

Qu'entend-il dire ?

Il entend désacraliser certains principes que les hommes, pendant des siècles, mais encore aujourd'hui pour une part, ont considéré comme constitutifs de la structure interne de l'être humain et de ses rapports avec la réalité extérieure.

C'est pourquoi il n'est pas indispensable que Pirandello ait lu Freud ou d'autres analystes, ou que Freud ait assisté à quelque représentation de Pirandello. Il est impossible d'en exclure avec certitude l'éventualité - mais cela n'aurait aucune importance pour les parallélismes possibles.

(...) La psychologie de Pirandello n'est évidemment pas celle de telle ou telle école analytique. C'est quelque chose que Pirandello - sur des fondements artistiques, génialement intuitifs, parfois même à travers le goût du paradoxe - s'est bien gardé de développer et de systématiser en doctrine, mais dont il a usé pour notre plaisir (et pour le sien), et pour la fantaisie de chacun.

(In : *Pirandello e lo psicodramma in Italia, Atti Dello psicodramma*, a cura di Ottavio Rosati, Pirandello et le psychodrame en Italie, Actes du psychodrame, sous la direction de O.R. Roma, Ubaldini editore, 1982)





Dix ans de théâtre avec Luigi Pirandello

par Marta Abba

(...) En 1929 le Maître est à Berlin. Son séjour se prolongera presque jusqu'à la fin juin 1930, interrompu les premiers temps de voyages à Londres et à Paris, d'un premier retour en Italie à la fin du mois de mai (...)

Il retourne à Berlin. Il se replonge dans ses occupations habituelles : entretiens avec des directeurs de théâtre, des auteurs, des journalistes, des éditeurs ; ce qui le trouble et le gêne le plus, c'est le problème de son traducteur allemand, avec qui il a rompu, mécontent qu'il était des traductions qu'il jugeait infidèles. Elles se sont en effet avérées détestables.

"Ces jours-ci, je ferai de grandes choses", dit-il. "Je brûle de reprendre les *Géants de la montagne*". Un ami commun l'invite à passer une soirée chez lui : "J'y suis allé. J'y ai trouvé les pépées habituelles : danseuses, petites comédiennes mignonnes, jeunes filles vicieuses ; des directeurs de théâtre, le fils de l'ex-ministre anglais Asquit (un garçon très intelligent), et d'autres encore. J'y suis resté jusqu'à minuit et demi, avec pour seul profit d'avoir enfin pu ramener chez moi mon parapluie, que j'y avais laissé il y a bien des mois".

"Berlin, le 27 juin 1929. Jamais autant qu'aujourd'hui je n'ai désiré être fou. Seule la folie peut nous donner tout ce que le destin nous a refusé (...) Pour les fous, le rêve dure même quand les sens sont éveillés. Je ne sais pourquoi, en réfléchissant, la plume à la main, j'en suis venu à ces considérations... - Peut-être est-ce parce que ces temps-ci (chose rare chez moi), j'éprouve - sans en connaître la raison - le plaisir et l'angoisse du rêve. Ah ! Se venger, en dormant, de toutes

les pudeurs, de toute la logique de la journée ! Renverser avec une bienheureuse tranquillité toutes les prétendues vérités les plus fondées ! Doter, avec une salubre satisfaction, ces très-respectables vérités des contradictions les plus ridicules ! Faire ses multiplications - trois fois trois dix huit, quatre fois cinq soixante-neuf - avec l'assurance agile de qui maîtrise désormais par instinct la plus élémentaire, la plus évidente des notions, et la pratiquer de la sorte, avec le plus grand sérieux, et sans faire rire personne ! - Or donc, vois-tu, si le rêve est une courte folie, songe que la folie est un long rêve, et imagine combien les fous doivent être heureux... - les fous bien entendu, qui ne sont pas méchants. Pauvres de nous, en effet, si le rêve devient méchant ! J'en ai aussi fait des méchants ; malheureusement, ils se prolongent même une fois les sens éveillés... Suffit.

Sa visite en Italie lui donne l'envie d'écrire un nouvel ouvrage, qu'il va réaliser à partir des *Géants de la montagne* : ce sera *Comme tu me veux*. Le Maître en parle en ces termes : "Comme tu le sais, il s'était fondu avec les *Géants de la Montagne* ; à présent, il me faut le libérer, voire l'extraire de cette montagne, et le voir *entier et vivant*, en tant que tel, en non plus partie de l'autre. Je dois faire un effort de concentration, qui n'est pas facile. Y parviendrai-je ? Il le faut à tout prix. Je vais mobiliser toutes les ressources de mon esprit. Je vais descendre, m'enfoncer jusque dans les entrailles du désespoir, avec cette oeuvre, qui sera mon oeuvre suprême. Si avec elle je ne fais pas pleurer, cela voudra dire que tous les coeurs auront été transformés en pierre".

"Septembre 1929 - Pour ce qui est de *Comme tu me veux*, je suis encore aux prises avec le deuxième acte, que je veux plus beau que le premier, tout comme le troisième devra être plus beau que le deuxième. J'ai l'impression que pour l'instant tout va de mieux en

mieux. Je dois continuellement me freiner, parce qu'il m'arrive à présent quelque chose de très bizarre : les créatures de ma fantaisie, je les vois tellement vivantes, tellement *indépendantes*, que je n'arrive plus à les retenir dans la composition que je veux en faire ; elles m'échappent, elles s'en vont chacune de son côté, elles ont de plus en plus tendance à sortir des rôles qui leur sont assignés pour faire autre chose, parler d'autre chose - les choses les moins réfléchies, qui naissent du hasard, d'un changement d'humeur, comme cela nous arrive à tous dans la vie. Les ramener, presque par contrainte, à leur action dans le drame, cela me coûte chaque fois un effort incroyable. Qu'en sortirait-il, si je m'abandonnais à leurs caprices et si je les laissais faire comme ils veulent, ce qu'ils veulent ! Voilà comment, ma chère Marta, en plus de tous les autres, qui me causent tant d'ennuis et de contrariétés, j'en suis à combattre jusqu'à mes propres personnages".

"Octobre 1929" - Aujourd'hui, je suis très content de la manière dont progresse *Comme tu me veux*. J'ai relu tout ce que j'ai écrit, et j'en ai tiré une impression excellente. Quand des choses pareilles m'arrivent, la vie est moins pesante". Le Maître rentre pour la deuxième fois en Italie à l'automne de 1929. Il emporte le manuscrit inachevé de *Comme tu me veux*. Il l'achèvera en Italie, et la pièce sera jouée pour la première fois au Théâtre *Filodrammatici* de Milan. En décembre 1929, alors qu'il est encore en Italie, il écrit : "Si mes forces ne me lâchent pas, j'irai à Rome afin de reprendre le combat pour la fondation des théâtres régionaux. Il faut, il faut absolument que je trouve cette force : avant de disparaître de la scène, j'aimerais vraiment faire cette oeuvre de bien ! Pas pour moi - pour notre Pays, pour la noblesse de notre art" (...)
(extraits de : *Il dramma* (le drame), n° 362/363, 1966, pp. 53-54)

Luigi Pirandello à sa soeur Lina

Palerme, le 31 octobre 1986

Ecoute !

En toi j'ai toute confiance, tu me comprends suffisamment ; mais ne crois pas que mon malheur soit dans les nuages, et que j'avance sur une voie pavée de roses... Ne le crois pas : ce serait mal me juger. La méditation est un abîme noir, peuplé d'obscurs fantômes, gardé par le découragement du désespoir. Jamais le rayon de lumière n'y pénètre, et le désir de l'avoir t'enfonce toujours davantage dans les ténèbres épaisses... C'est une soif insatiable, une fureur obstinée - or, le noir l'abreuve, l'immensité silencieuse te glace.

Nous sommes comme ces pauvres araignées qui pour vivre ont besoin d'aller dans un coin se tisser une toile légère ; nous sommes ces pauvres escargots, qui pour vivre doivent traîner sur leur dos leur coquille fragile, ou comme ces pauvres mollusques qui veulent tous avoir leur coquillage au fond de la mer. Nous sommes des araignées, des escargots, des mollusques, d'une race plus noble - admettons ; une toile d'araignée, une coquille, un coquillage, nous n'en voudrions pas - admettons - mais un petit monde, ça, oui. Dans lequel on vivrait, pour lequel on vivrait. Un idéal, un sentiment, une habitude, une occupation : le voilà, le petit monde, la voilà, la coquille de ce gros escargot - ou de l'homme, comme ils disent.

Autrement, la vie est impossible. Quand tu réussis à ne plus avoir d'idéal - parce qu'à l'observer, la vie semble un jeu de marionnettes, sans aucun lien, sans jamais d'explication ; quand tu n'as plus de sentiment - parce que tu es parvenu à ne plus avoir d'estime pour les hommes, à ne plus t'occuper d'eux - et qu'il te manque donc l'habitude, que tu ne trouves pas, et l'occupation, que tu dédaignes ; quand, en un mot, tu

vivras sans vie, tu penseras sans pensée, tu sentiras sans coeur - alors tu ne sauras quoi faire ; tu seras un chemineau sans domicile, un oiseau sans nid. Moi, je suis comme ça. La grandeur, la renommée, la gloire ont cessé de stimuler mon âme.

A quoi bon user son cerveau et son esprit afin d'être apprécié des hommes, de rester dans leur mémoire ?

Sottises ! Souffrir les tourments de l'art, offrir le sang des veines, le sommeil des nuits, la paix de la vie - afin de gagner, pour toute compensation, les applaudissements et les louanges de vers de terre ? Sottises ! Moi j'écris, j'étudie pour m'oublier - pour me détourner du désespoir. Je brûlerai tout avant de mourir.

L'amour de ceux qui me sont chers est mon seul point d'appui - et mon âme a besoin, comme la vigne de l'orme, comme le lierre du rocher. Viendrait-il à me manquer, que je précipiterais tête la première. Oh, suffit... ! Ne me faites pas poursuivre mon délire...

Lina chérie, as-tu déjà vu les grues voler ? Ces pauvres oiseaux sont fous et ne se posent presque jamais. Vents et tempêtes ont beau les battre. Ils vont toujours de l'avant, sans savoir où. Il savent seulement qu'ils vont de l'avant. Les chats, les poules, les volatiles bourgeois se roulent dans la boue et rient de ces oiseaux des hauteurs qui passent en criant, presque en invectivant... Que veux-tu qu'ils sachent, ces coqs et ces poules, que veux-tu qu'ils comprennent ?

Pardonne-moi, Lina, je me laisse aller. Je veux seulement te montrer que ce n'est pas, comme tu le dis, dans ma fantaisie que vit le malheur. Ne va donc pas imaginer que ce soit le manque de toute illusion et de tout espoir qui me perde. Une conception positive et scientifique de la vie me fait vivre comme tous les autres vers de terre. Dans certains moments d'abandon, je parle comme un insensé, et j'éprouve un désir impétueux de ne pas vivre - et puis c'est fini - il se fait dans mon

cerveau un vide noir, atroce, terrifiant, semblable aux fonds marins mystérieux peuplés de pensées monstrueuses qui glissent, en passant, menaçantes. Déchire cette lettre, cette confession de mes tourments. Déchire-la, je le veux. Ce n'est pas une bonne chose que tu l'aies lue. C'est même une mauvaise chose. Des paroles pareilles ne doivent point être formulées - elles ne devraient pas même être pensées. Dis à maman que je suis serein, joyeux - comme d'habitude, et que je chante ma bonne Gioconda, toute la journée.



Devant le noir absolu

Alfred Binet

Du monde extérieur, nous ne connaissons que nos sensations (...)

Nous voilà, supposons-le, faisant l'anatomie d'un animal (...) tout ce travail d'observation compliquée et raffinée, qui parfois se prolonge pendant des mois et des années, aboutit à une monographie contenant des descriptions minutieuses d'organes, de cellules, de structures intra-cellulaires, le tout représenté et défini par des mots et des dessins (...)

Mais tout ce que le travail du zoologiste renferme de proprement expérimental vient des sensations qu'il a reçues ou qu'il pourrait recevoir ; et dans l'exemple particulier que nous avons développé, ce sont presque uniquement des sensations visuelles.

Et cette remarque pourrait être répétée à propos de tous les objets du monde extérieur qui entrent en relation avec nous (...)

Un paysage n'est qu'un ensemble de sensations ; la forme extérieure d'un corps n'est que sensation (...)

Nous ne pouvons pas connaître un seul objet, tel qu'il est en lui-même, dans sa nature propre, mais seulement par l'intermédiaire des sensations qu'il éveille en nous (...)

Quand nous cherchons à saisir la nature intime du monde extérieur, nous sommes devant lui comme

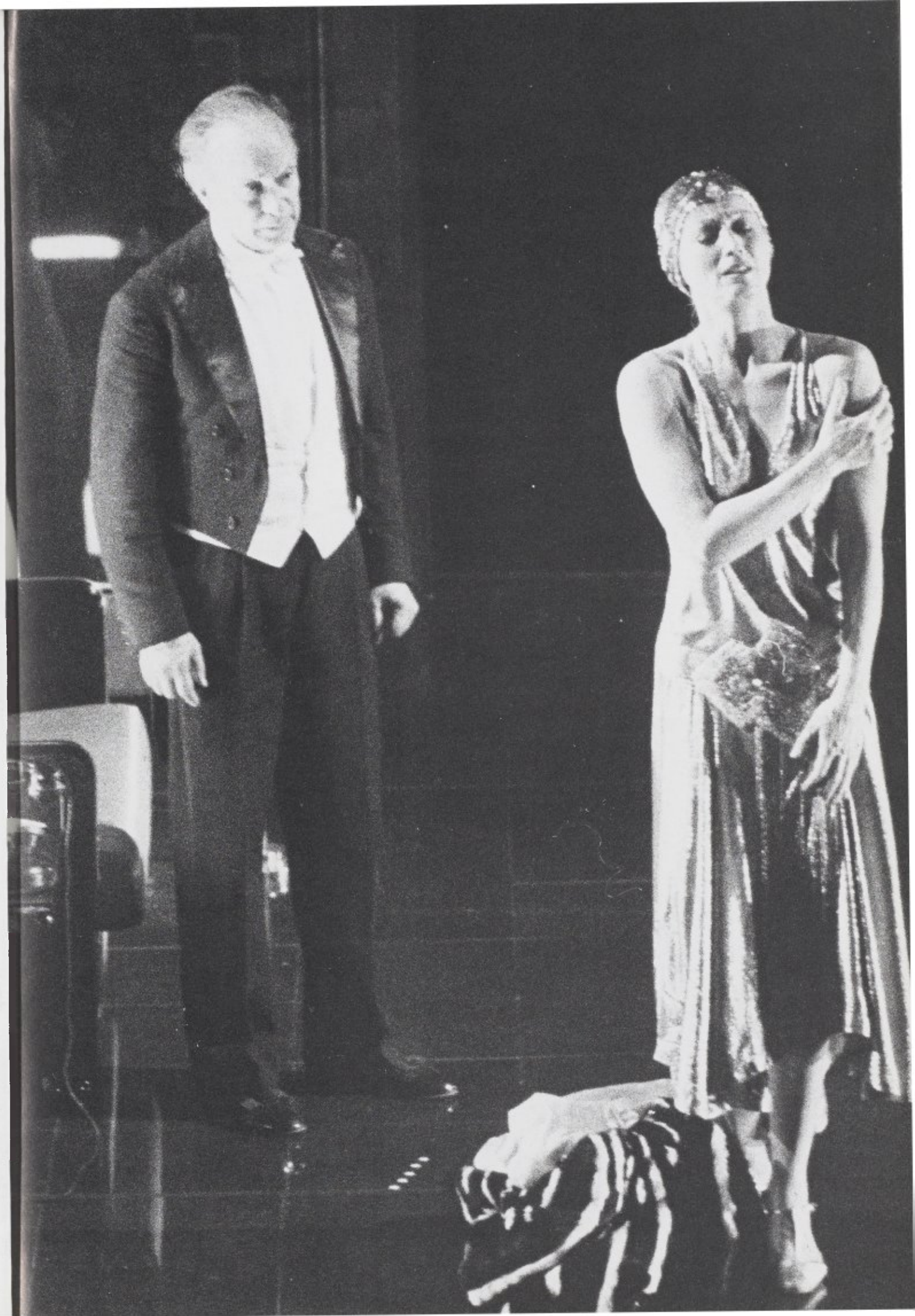
devant le noir absolu ; il n'existe probablement dans la nature, en dehors de nous, ni couleur, ni odeur, ni son, ni force, ni résistance, ni étendue, ni rien de ce que nous connaissons comme sensation (...)

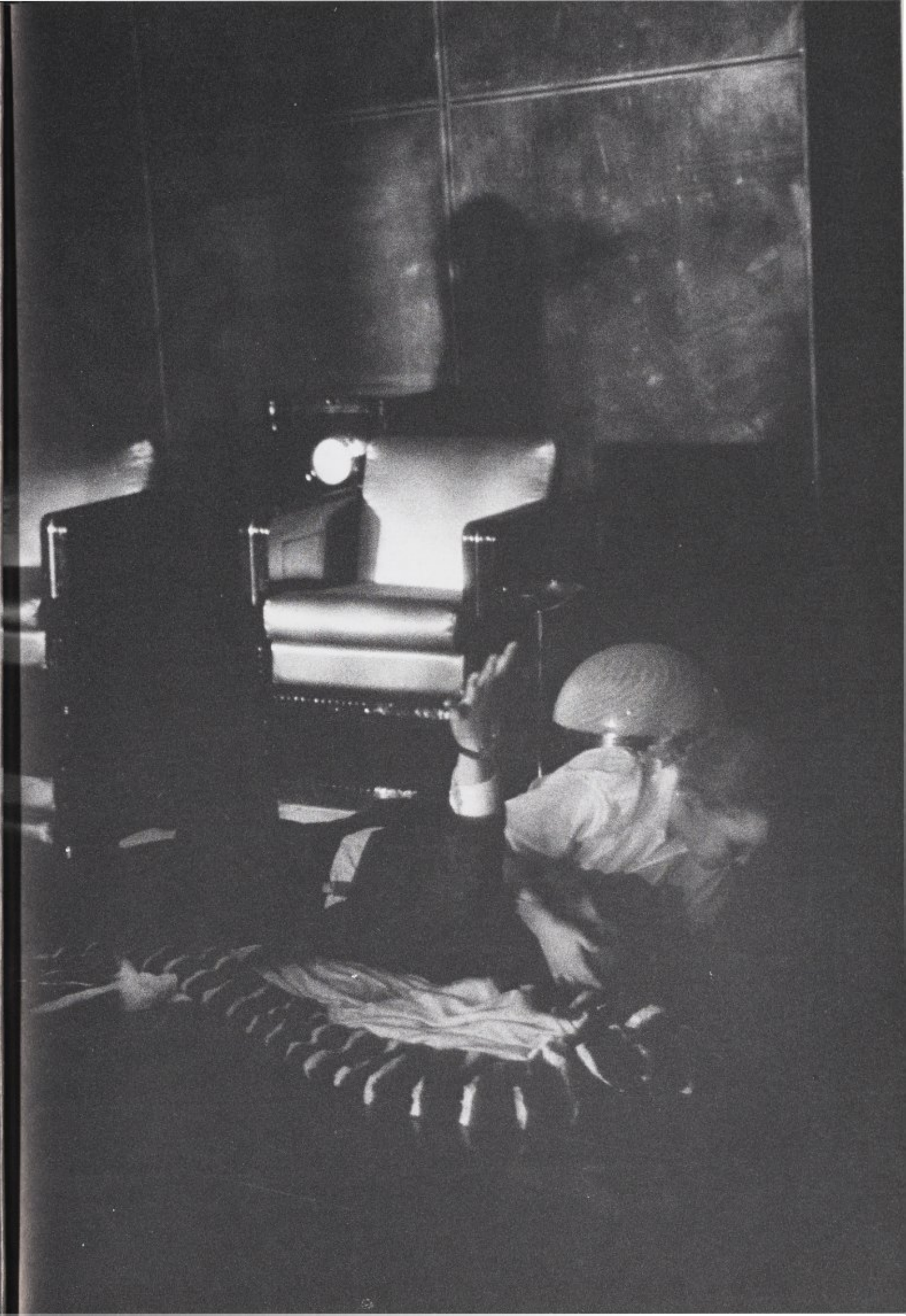
Aucun de nos sens n'est révélateur de la réalité extérieure, aucun sans exception ; à ce point de vue, il n'y a ni sens supérieur, ni sens inférieur (...)

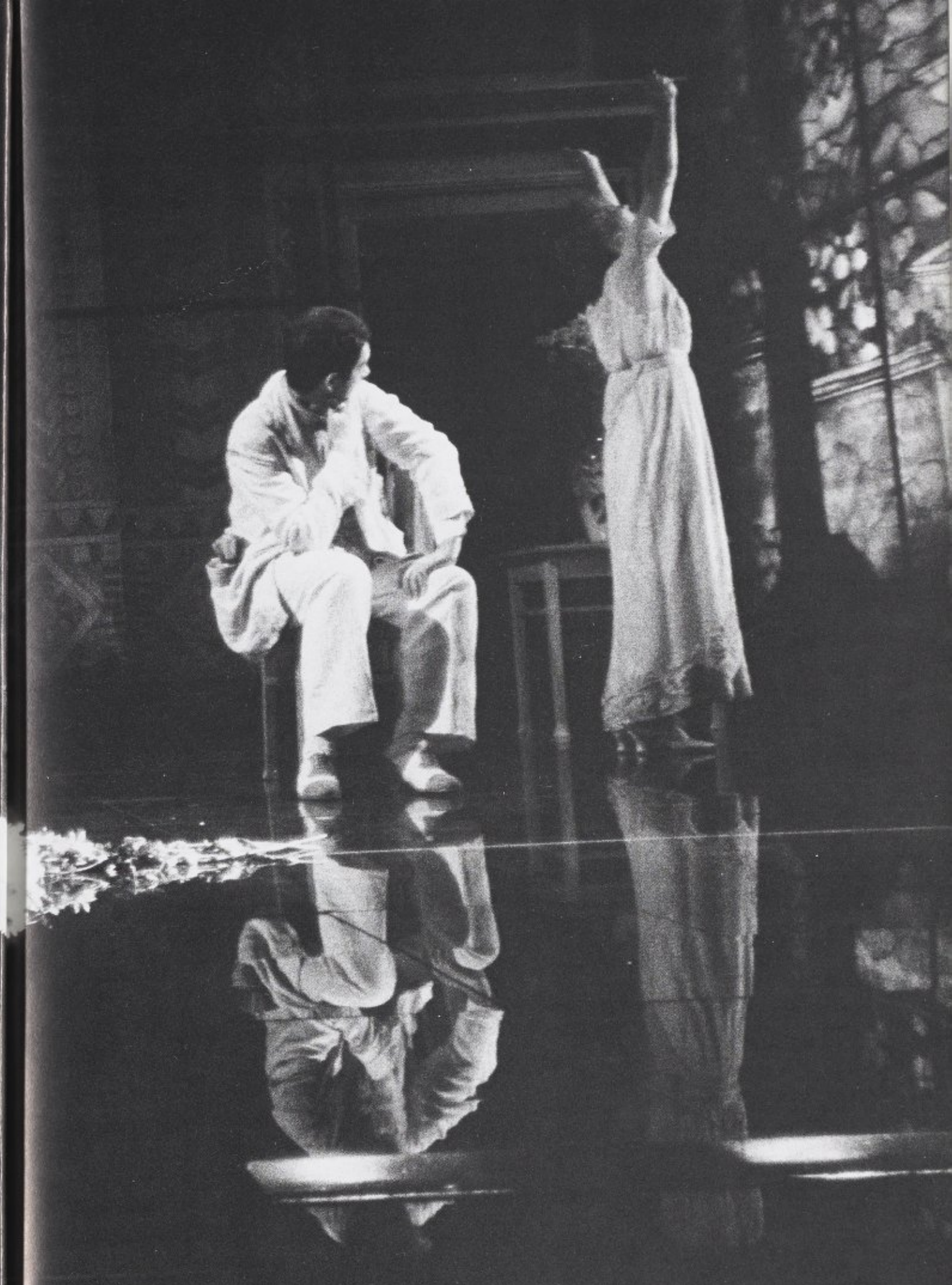
En résumé, notre système nerveux qui nous sert à entrer en communication avec les objets, nous empêche, d'autre part, de connaître leur nature. Il est un organe de relation avec le monde extérieur ; il est aussi, pour nous, une cause d'isolement. Nous ne sortons jamais de nous-mêmes. Nous sommes des emmurés. Et tout ce que nous pouvons dire de la matière et du monde extérieur, c'est qu'elle nous est révélée uniquement par les sensations qu'elle nous donne, qu'elle est la cause inconnue de nos sensations, l'excitant inaccessible de nos organes des sens (...)

Le monde n'est qu'un ensemble de sensations présentes, passées et possibles ; l'affaire de la science est de les analyser et de les coordonner, en séparant leurs relations accidentelles et leurs relations constantes.

(Extraits de l'Ame et le Corps - Alfred Binet - Flammarion 1906)







La folie : une prodigieuse réserve de sens

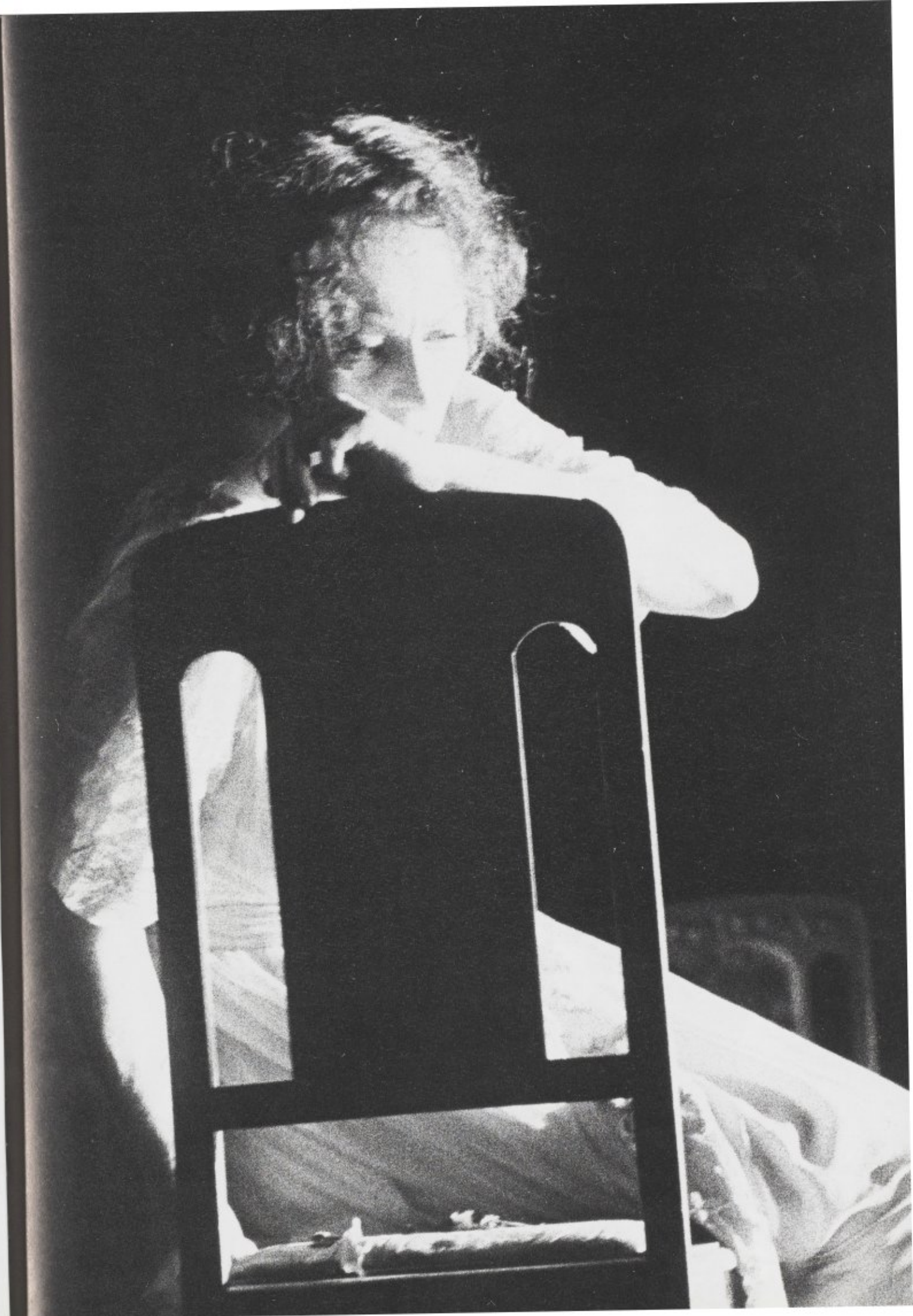
Michel Foucault

Avec Freud, lorsque l'expérience de la folie s'est déplacée vers la dernière forme d'interdit de langage, elle a cessé alors d'être faute de langage, blasphème proféré, ou signification intolérable (et en ce sens la psychanalyse est bien la grande levée des interdits définie par Freud lui-même) ; elle est apparue comme une parole qui s'enveloppe sur elle-même, disant au-dessous de ce qu'elle dit autre chose, dont elle est en même temps le seul code possible : langage ésotérique, si l'on veut, puisqu'il détient sa langue à l'intérieur d'une parole qui ne dit pas autre chose finalement que cette implication. Il faut donc prendre l'oeuvre de Freud pour ce qu'elle est ; elle ne découvre pas que la folie est prise dans un réseau de significations communes avec le langage de tous les jours, autorisant ainsi à parler d'elle dans la platitude quotidienne du vocabulaire psychologique. Elle décale l'expérience européenne de la folie pour la situer dans cette région périlleuse, transgressive toujours (donc interdite encore, mais sur un mode particulier) qui est celle des langages s'impliquant eux-mêmes, c'est-à-dire énonçant dans leur énoncé la langue dans laquelle ils l'énoncent. Et par le fait même, la folie est apparue, non pas comme la ruse d'une signification cachée, mais comme une prodigieuse *réserve* de sens. Encore faut-il entendre comme il convient ce mot de

"réserve" : beaucoup plus que d'une provision, il s'agit d'une figure qui retient et suspend le sens, aménage un vide où n'est proposée que la possibilité encore inaccomplie que tel sens vienne s'y loger, ou tel autre, ou encore un troisième et ceci à l'infini peut-être. La folie ouvre une réserve lacunaire qui désigne et fait voir ce creux où langue et parole s'impliquent, se forment l'une à partir de l'autre et ne disent rien d'autre que leur rapport encore muet. Depuis Freud, la folie occidentale est devenue un non-langage parce qu'elle est devenue un langage double (langue qui n'existe que dans cette parole, parole qui ne dit que sa langue) - c'est-à-dire une matrice du langage, qui au sens strict, ne dit rien. Pli du parlé qui est une absence d'oeuvre.

Il faudra bien un jour rendre cette justice à Freud qu'il n'a pas fait *parler* une folie qui depuis des siècles était précisément un langage (langage exclu, inanité bavarde, parole courant indéfiniment hors du silence réfléchi de la raison) ; il en a au contraire tari le *Logos* déraisonnable ; il l'a desséché ; il en a fait remonter les mots jusqu'à leur source - jusqu'à cette région blanche de l'auto-implication où rien n'est dit.

(D'après Michel Foucault - *Histoire de la folie à l'âge classique* - Editions Gallimard)





A propos de comme tu me veux

Jean Michel Gardair

La guerre joue ici le même rôle que le tremblement de terre de *Chacun sa vérité* : détruire les archives, afin que la solution de l'énigme, si solution il y a, relève uniquement de la vraisemblance interne au discours ou à la représentation. Mais alors que dans *Chacun sa vérité* (dont le titre italien est à cet égard plus révélateur, sur le modèle de *Comme il vous plaira*), c'est Pirandello lui-même qui se divertit à poser au public un problème qu'il a précédemment rendu insoluble, ici l'énigme en tant que telle passe au second plan, au profit du rapport que le personnage de l'Inconnue (l'actrice) tente vainement de nouer avec Bruno Pieri, son supposé mari : je ne demande qu'à être celle que tu veux (en l'occurrence : Lucia), mais la condition première est que tu y croies toi-même, bref, que tu réussisses à me convaincre que je suis bien Lucia. Ce qu'en dernière analyse l'Inconnue (Pirandello) met ici en cause, c'est la notion même de vraisemblable et son "indécidabilité" dès lors qu'il constitue un système tautologique décroché du "réel". La "preuve" du réel, de la vie, est qu'ils n'ont pas besoin d'être vraisemblables pour être vrais. Ainsi la folle amnésique, l'autre candidate à l'identité de Lucia, pourrait bien être Lucia, précisément parce qu'en elle s'est perdue toute ressemblance et jusqu'au souvenir de la Lucia d'autrefois.

Mais en fait il n'y a pas vraiment concurrence entre l'Inconnue et la Demente. Elles sont l'envers et l'endroit de la même figure. Ou plutôt deux figures, l'une consciente, l'autre inconsciente, de la dépersonnalisation qu'opère la folie : si la Demente a été arrachée d'un célèbre psychiatre - Freud ? - de Vienne, l'Inconnue règne sur l'asile de fous qu'est devenu le Berlin de l'après-guerre. Et l'enjeu de la pièce n'est pas de savoir qui de la Demente ou de l'Inconnue est la vraie Lucia (énigme que le dénouement laisse en suspens), mais quel homme sera capable d'arracher l'Inconnue à l'anonymat (qu'elle vit comme l'expérience littérale de son propre néant) auquel l'a condamnée la guerre : celui qui se prétend son mari, ou l'écrivain Carlo Salter (déjà marié : sa femme ne lui a pas plus tôt délégué sa fille Greta - Mop - pour le convaincre de revenir au foyer conjugal, que celle-ci tombe à son tour amoureuse de l'Inconnue, qui se trouve ainsi avoir opéré un véritable "détournement de famille") ? La passion de Mop lui répugne, Salter ("aussi méchant homme que méchant écrivain") lui paraît méprisable, mais c'est leur double amour qui finira par décider de son choix : en allant jusqu'à tenter de se suicider (Acte 1) pour lui manifester qu'il ne peut pas se passer d'elle, Salter lui administre la *preuve qu'elle existe* enfin. Tout le reste de la pièce n'est que la prise de conscience par l'Inconnue qu'aucun nom, aucun prénom (en restant auprès de Bruno elle (re ?-) deviendrait à la fois Lucia et Mme Pieri) ne vaudront jamais l'existence que lui rend Salter, fût-ce à travers un

lien illégitime ("innommable", ou plutôt "innommant" ; autrement dit, que ne sanctionne aucun nom). Prise de conscience dont encore une fois Salter est le médiateur : C'est lui qui prend l'initiative de présenter la "candidature" de la Demente, pour empêcher que l'Inconnue lui soit enlevée par Bruno Pieri.

Enfin, il n'est pas indifférent que Salter soit un écrivain. Même si Pirandello se contente d'indiquer ce statut d'écrivain sans en tirer aucune des ressources métaphoriques ou critiques dont il joue ailleurs en virtuose - Ne serait-ce que dans *Vêtir ceux qui sont nus* - il n'empêche que le rapport qui lie l'Inconnue à Salter représente exactement le degré zéro du "personnage en quête d'auteur" : degré zéro, parce que sans aucun drame à représenter que celui de son anonymat (ou de son inexistence), l'Inconnue se définit tout entière dans la forme vide de ce rapport, voire dans l'attente même (la "quête") de cette forme.

D'autre part le conflit qu'elle dénonce entre la vraisemblance de son jeu et la vérité de la vie dont elle est exclue reprend, en l'inversant le conflit des acteurs et des personnages dont Pirandello a déjà proposé la représentation critique dans *Six personnages en quête d'auteur*. Ce qui était vécu par les "personnages" comme une trahison de la vie est ici vécu par l'actrice qu'est l'Inconnue sur le mode d'une radicale "impossibilité de vivre".. (Jean-Michel Gardair in *Pirandello, fantasmes et logique du double* Larousse 1972)





Retour dans le néant

par Flavia Foradini

Déçu et chagriné de la malheureuse conclusion, pendant l'été 1928, de la grande aventure du Théâtre d'Art de Rome - tentative avortée de réformer le théâtre italien -, Pirandello quitte l'Italie en septembre vers une sorte d'émigration volontaire : "Oui, oui, il faut sortir, aller respirer, travailler, retrouver le sens de sa propre personnalité. Je suis impatient ! confie-t-il à cette époque à Marta Abba. A l'exception de quelques voyages, à Londres, à Paris, en Italie, le dramaturge sicilien s'arrêtera en Allemagne - son pays d'élection, que déjà dans sa jeunesse il avait choisi pour achever ses études universitaires - et il séjournera à Berlin jusqu'à l'été 1930. Il y pénétrera la fantasmagorie de la grande métropole d'Erwin Piscator, Max Reinhardt et Léopold Jessner, d'Alfred Döblin et de Walter Gropius, de Georges Grosz et d'Otto Dix...

Au cours de ces deux années, il achève *Lazzaro* (présenté en anglais le 9 juillet 1929, au Royal Theater de Huddersfield), *Ce soir, on improvise* (qui sera joué en allemand le 25 janvier 1930 au Neues Schauspielhaus de Königsberg) : "elle était sur mon bureau, abandonnée depuis si longtemps sans fin ; je l'ai achevée en quatre heures d'un travail plein de ferveur, confie-t-il à Marta Abba ; il travaille à *O di uno o di nessuno* (A quelqu'un ou à personne) : "/Avril 1929/ - Je viens de me mettre à écrire... pour remettre en train mon répertoire avec des pièces adaptées à telle ou telle troupe. Si l'envie perdure, avec l'aide de l'imagination je l'achèverai bientôt. Je constate que c'est une nécessité de procéder ainsi, parce que je ne sais pas qui pourra jouer *Ce soir on improvise*, parmi les compagnies italiennes en cours de formation". Il travaille également aux *Géants de montagne*, qu'il n'achèvera jamais : "il en sera de même pour *les Géants de la montagne*, je continue à y penser. Ma tentation la plus forte serait de

me mettre tout de suite à écrire cet autre "mythe", le troisième et dernier. Mais il faut que je résiste à cette tentation et que j'aïlle au vif du sujet. J'en distingue les cadres - tous plus beaux les uns que les autres - j'en distingue les personnages - tous, un par un ; je les caresse de ma fantaisie ; cette nuit, au cours d'une insomnie, le premier tableau s'est trouvé fait de fond en comble : quels efforts n'ai-je pas dû faire ce matin en me levant pour le laisser de côté, et rouvrir le dossier où se trouvent déjà vingt-quatre pages dactylographiées de *O di uno o di nessuno*. Et un peu plus loin : "Si tu savais", écrit-il, toujours à Marta Abba, "si tu savais à quoi j'ai pensé pour *les Géants de la montagne* ! Et comme *O di uno o di nessuno* me réussit bien... Jamais ma plume n'a été plus légère : elle a des ailes ... Quand j'écris, je suis comme suspendu, heureux ! je ne devrais plus toucher terre "...

A partir de l'été 1929 Pirandello se consacre à *Comme tu me veux* : "Comme tu le sais, il s'était fondu avec *les Géants de la Montagne*" ; à présent, il me faut le libérer, voire l'extraire de cette montagne, et le voir *entier et vivant*, en tant que tel, et non plus partie de l'autre. Je dois faire un effort de concentration, qui n'est pas facile. Y parviendrai-je ?"

En septembre de la même année, l'auteur confie à Marta Abba les difficultés qu'il rencontre avec les personnages de son drame, qui "s'échappent de toutes parts". A l'automne, toutefois, en Italie, il parviendra à l'achever.

Quant à la ville qu'il vit à la première personne, à sa condition d'Italien déraciné, à son expérience vécue, on en trouve dans les pièces de cette période bien des rappels - éléments apparentés entre eux, parfois en surface, parfois profondément incrustés dans les textes. Comme à l'accoutumée chez Pirandello, il émergent dans des oeuvres diverses à travers un processus d'osmose. Il est intéressant, à ce propos, de mentionner le Cabaret, dans



Ce soir on improvise, avec les trois danseuses et la Chanteuse, la scène du troisième acte où Samognetta est poignardée et le désespoir de Mommina et de ses soeurs ; rappelons de même la scène de la Chanteuse et du Docteur Hinkfuss, que Pirandello n'a pas retenue dans le texte définitif :

Chanteuse : "Moi, moi, moi... une créature perdue, qui se débat dans le désespoir, piétinée par tout le monde, tournée en dérision, le cœur gonflé d'angoisse, qui crie en chantant ses spasmes et se défoule dans ses larmes !"...

Hinkfuss : "Excusez-moi ... et vous vous êtes même soulée pour de bon ?"

Chanteuse : "Oui Monsieur, pour de bon ! de toute l'ivresse noire d'une vie telle que la mienne... Ce pauvre vieux, que vous prenez un plaisir fou à faire tourner en dérision par tout le monde, qui est la risée de sa femme, le souffre-douleur de ses filles, il souffre, il souffre, le savez-vous ? Il souffre, et il vient me voir, chercher du réconfort !"

Dans *Come tu me veux*, l'Inconnue, en rentrant du night-club où elle est danseuse, "un peu ivre elle aussi", exprime un désespoir analogue : "je veux ne plus me souvenir de rien, me vider de toute ma vie ... je suis désespérée", et, plus loin : "tout ce que j'ai fait, tu ne peux même pas l'imaginer". *Ce soir on improvise* et *Comme tu me veux* - une chanteuse de cabaret et une danseuse, auxquelles il faut ajouter l'actrice Ilse Paulsen dans *Les Géants de la montagne* : tous des personnages dans lesquels on distingue les échos des milieux que Pirandello fréquentait avec intérêt dans sa période berlinoise : "j'y ai trouvé les pépées habituelles : danseuses, petites comédiennes mignonnes, jeunes filles vicieuses; des directeurs de théâtre, le fils de l'ex-ministre anglais Asquit ... et bien d'autres ...", écrit-il à Marta Abba dans cette période ; et Anton Giulio Bragaglia se souvient : "le soir on se voyait (...) pour visiter l'un de ces curieux cabarets de

l'après-guerre, où étaient présentés de curieux phénomènes humains. Il s'intéressait beaucoup à eux (...) Il voulait écrire sur eux (...) La nuit, il ne se fatiguait jamais. Jamais il n'avait sommeil". C'est justement cette ville que Pirandello choisit comme cadre du premier acte de *Comme tu me veux*; ces atmosphères transparaissent filtrées à travers les personnalités de la danseuse Elma, de l'écrivain Salter, et les relations troubles qui unissent en un triangle infernal l'héroïne, l'homme de lettres et sa fille, Mop. En contraste avec ce Berlin des années 20, c'est la province italienne qui va surgir aux deuxième et troisième actes. Elma-l'Inconnue-Lucia se meut entre ces deux cultures, sans jamais appartenir en profondeur ni à l'une ni à l'autre. Et même les autres personnages - avant tout le photographe Boffi et l'écrivain Salter - révèlent qu'ils vivent à un carrefour linguistique, où ces grandes capitales germaniques que sont Berlin et Vienne rencontrent le monde méditerranéen de l'Italie quotidienne. Parce qu'il saisit les ferments des années trente, tout en dépassant des contingences socio-politiques pourtant déterminantes, le dramaturge sicilien explore de sa plume les replis de l'âme humaine, cette angoisse rampante du Vieux Continent, à laquelle ont prêté leur voix dans les formes les plus diverses Heidegger et Proust, Kafka et Musil, Maïakovski et Breton, Joyce et Schnitzer, Svevo, Thomas Mann, Hemingway ...

Ce n'est pas par hasard que *Comme tu me veux* se déroule entièrement dans un intérieur, berlinois d'abord, italien ensuite : l'action est toute entière enveloppée dans le texte, écrite sur un fil minuscule tendu entre l'être et le non-être, entre l'affirmation et la négation de données, lesquelles à leur tour ne deviennent réalité qu'en vertu d'autres affirmations, d'autres négations, parce que même les évidences révèlent leur

inconsistance.

Entre les quatre murs d'une chambre, le thème de la folie se rattache à celui, encore plus mystérieux faute d'être tissé dans une pathologie, de l'identité. Et à celui de l'amour. De l'amour de soi, avant même que des autres.

(...) Dans *Comme tu me veux*, l'actualité transparaît à peine, dans les figures du concierge d'une part et des parents de Lucia d'autre part, représentants de cette société qui a permis et continue de permettre la montée du fascisme et du nazisme. Et l'histoire n'est que l'occasion - Elma, qui au second et troisième actes deviendra l'Inconnue, est victime de la Grande Guerre - évoquée, matérialisée par l'invasion et la veste du Hussard avec laquelle la malheureuse est retrouvée à Linz. Ce qui se trouve posé au centre de *Comme tu me veux*, c'est le personnage d'Elma, représentée sur la voie qui commence par la mener à la dérive, hors de soi, et qui la conduit donc, incapable qu'elle est de se construire toute seule, à s'en remettre à autrui pour tenter de revêtir une nouvelle identité : "Fais-moi comme tu me veux". Au premier acte, le duel entre Elma et Salter (c'est la lutte entre "une tigresse et un lion" dit Strehler au cours des répétitions), duel qui recommence, dans l'épilogue, déchirant, comme une boule hérissée de piquants jetée aux adversaires devant le public des figurants réunis par Bruno Pieri entre les murs de la villa vénitienne, ce duel ne laissait pas prévoir son dénouement ; il indique simplement que l'Inconnue a en face d'elle deux pôles : deux hommes - Salter et Bruno, deux cultures - la culture allemande et la culture italienne -, deux noms qui sont deux programmes de vie - Elma et Lucia.

Mais ce qui compte avant tout pour l'Inconnue, c'est le droit d'être reconnue tout d'abord comme un être humain, un être dont l'existence soit marquée par les stigmates de l'amour ; et celui de Salter se révèle *somme toute* plus

digne ; non seulement parce qu'il tente de se suicider pour elle, mais parce qu'il lutte pour la reprendre, alors que Bruno, même s'il la cherche, est incapable de la retenir : "Tu l'as mal cherchée", dit l'Inconnue au troisième acte, "toi seulement tu devais me reconnaître, avec désintéressement".

Au cours de la quête douloureuse d'une conscience de soi plus élevée, le désir poignant exprimé par Elma au premier acte "Si je veux ? Oui, fuir de moi-même... Je ne me sens plus, je ne me veux plus, je ne connais plus rien ... je ne sais plus rien de la vie ... je suis désespérée ..." - se transforme en décision résolue de partir, voire de s'enfuir une fois de plus : "Et maintenant elle s'en va ! Retourne danser ... à Berlin !". Mais ce qui avant était fuite devant soi devient à présent fuite pour soi ; l'Inconnue choisit de se dissoudre à nouveau dans la foule, *peut-être* à côté de Salter, certainement loin de la villa de Bruno.

Sortir du néant né des champs de bataille de la grande Guerre pour éprouver l'enfer de la vie quotidienne - dans le vacarme métropolitain qui surmonte tout, et dans le petit monde ouaté de la province - l'Inconnue retourne au néant. Mais dans un néant différent de celui dans lequel, après la même guerre, la Démente est entrée à jamais. Créature insaisissable, comme l'eau à laquelle renvoie l'étymologie de son nom, l'Inconnue est seule, comme peut l'être qui a effacé la mémoire de soi, qui est condamné à vivre dans le présent ; aspirant à un avenir de sérénité, elle avait cru l'espace d'un moment le trouver avec les personnages de Boffi et de Bruno Pieri ; mais il s'est révélé une chimère, devant laquelle elle ne sait que reculer. Dans la villa de Bruno, l'Inconnue et la Démente se rencontrent, l'une perdue dans la réalité, l'autre égarée dans la folie. Et dans le miroir du visage de la Démente, l'Inconnue sait voir une tragédie qui la concerne, elle aussi, et qu'elle est bien loin d'avoir résolue.





L'art est l'idée vivante

par Luigi Pirandello

(...) Les réalistes limitent l'art à l'imitation pure et simple de la nature ; il ne prétendent rien dire : ils veulent représenter la nature telle quelle. Il s'en suit que le chef-d'oeuvre des chefs-d'oeuvre sera l'image rendue par le miroir. Et pourquoi répéter avec la voix humaine et mineure ce que la nature dit de sa voix puissante ? Est-ce qu'on peut prendre à la nature le soleil, la chaleur, la mobilité perpétuelle des apparences successives ? Copier la nature est impossible ; il faut l'étudier, certes, la suivre, en la considérant comme notre première, notre plus féconde maîtresse. L'art est la nature elle-même, mais la nature qui poursuit son oeuvre dans l'esprit humain. Et c'est de là justement que découle l'amour de l'artiste pour la nature : il se reconnaît en elle, et à son contact il prend conscience de son propre génie. A l'encontre des réalistes qui se targuent de ne rien dire, il y a ceux qui veulent trop dire : les philosophes, les prêcheurs, les sacerdotés de l'idée. Avant de faire un tableau, un poème, un mélodrame, ils en écrivent le commentaire. Et quand l'oeuvre est terminée, nous avons en face de nous un sphinx, une énigme. Certaine musique dite wagnérienne, certains drames,

certains romans ou recueils de poèmes de l'école dite symboliste, certains tableaux ou rebus sans perspective, sans couleur, aux contours secs, nous en offrent, hélas, des exemples navrants ! L'art n'a rien en commun avec ce symbolisme pédant, obscur et prétentieux. L'art ne se met pas en mouvement à partir d'une idée abstraite.

Mais faut-il pour autant dire que la pensée n'a rien à voir avec l'art ? C'est ce que prétendent les soi-disant esthètes, pour qui l'artiste n'a pas à s'inquiéter de l'essence, puisque la forme est tout. Qu'importe ce que l'artiste exprime, pourvu que l'expression en soit riche et puissante, et que les sons, les lignes, les couleurs produisent une joyeuse illusion des sens et surprennent la fantaisie avec le caprice de leur jeu harmonieux ? Les esthètes s'éloignent des symbolistes et des naturalistes : ils veulent la représentation glacée du beau impassible, l'artifice pour l'artifice, pour le plaisir de s'y adonner. Ils distinguent la forme de l'idée, et n'attribuent de valeur qu'à la première, sans voir que séparer ces deux termes - la forme et l'idée - cela revient à supprimer l'art, qui est fait justement de l'interprétation des deux.

Dans l'art, l'idée n'a de valeur que lorsque l'on lui donne du sentiment, lorsque, dominant tout l'esprit, elle devient désir, et suscite ainsi les images aptes à lui donner une expression vivante. Bref, l'art c'est la vie, ce n'est pas le raisonnement. Or tous les

fondateurs d'un système condamnent l'artiste à raisonner au lieu de vivre. Les réalistes en font un artisan, les idéalistes un philosophe, les esthètes et les partisans de l'art pour l'art, une espèce de jongleur qui amuse autrui avec des mots, des signes, des lignes, des couleurs, agencés comme une multitude de billes colorées en de bizarres enchevêtrements. Tous substituent la réflexion à la nature. Au lieu de laisser l'oeuvre se réaliser spontanément dans l'esprit, ils la composent de l'extérieur par addition d'éléments dont ils étudient les rapports. Au lieu de se laisser aller au mouvement sans contrainte de la vie, ils juxtaposent, greffent, combinent savamment des membres morts pour composer un corps vivant. L'art c'est l'idée vivante, l'idée qui devenant le centre de la vie intérieure, crée le corps d'images dont elle s'habille. L'idée n'est rien sans la forme, mais qu'est la forme sans l'idée, dès lors que c'est justement celle-ci qui la crée ? Aucune formule, donc, pour l'art. Quiconque prétend extraire la beauté d'une formule se trompe. Elle pourra sortir de tout, sauf d'un raisonnement prémédité. Car il faut avant tout que l'artiste soit ému : c'est de cette émotion que l'oeuvre va naître ...

(in *Foglietti editi da Corrado Alvaro, in Luigi Pirandello, Saggi, poesie, scritti vari* (feuillets édités par C.A., in L.P. ; Essais, poèmes écrits divers), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1960.





L'Inconnue :

*Si je veux ? ... Oui, je voudrais
m'enfuir de moi-même ... ne plus
me souvenir de rien, absolument
rien ... me vider de toute vie ...(...)
Moi, je n'ai plus le sentiment d'être
moi-même ... je ne veux plus de
moi ... je ne sais plus rien et je ne
me connais plus ... mon coeur bat
et je n'en ai pas conscience ... je
respire et je n'en ai pas conscience
... je n'ai plus conscience de vivre
... je suis un corps, un corps sans
nom, qui attend que quelqu'un
s'empare de lui ! (...)*

(Acte 1)

*J'étais lasse, si lasse ... et
tellement désespérée, désespérée
comme je ne l'avais jamais été
jusque là ... perdue, à bout ...
écoeurée de la vie que je menais ...
Je n'en pouvais plus ... ne sachant
plus où aller, ne sachant plus que
faire ... par cette nuit effroyable
où je voyais la vie comme
suspendue au-dessus d'un abîme
d'angoisse ...*

(Acte 2)









Luigi Pirandello

1867

28 juin : naissance de Luigi Pirandello à Agrigente (Sicile). Il est le second enfant d'une famille qui en comptera six.

1887

Après avoir étudié à Agrigente et à Palerme, il s'inscrit à la Faculté de Lettres de l'Université de Rome

1889

Il publie à Palerme un premier recueil, *Mal Giocondo*. Il quitte l'Université de Rome pour aller continuer ses études en Allemagne, à Bonn.

1890

A Bonn, il tombe amoureux de Jenny-Schultz-Lander à laquelle il dédie un deuxième recueil de vers, *Pasqua di Gea*. Il traduit en vers italien les *Elégie romaines de Goethe*.

1891

Il devient lecteur d'italien à l'Université de Bonn, après avoir écrit un mémoire d'études supérieures (en allemand) sur *Les sons et l'évolution des sons dans le parler d'Agrigente*.

1893

Il s'établit à Rome ; premières relations littéraires. *L'Excluse*, premier roman.

1894

Il épouse Maria Antonietta Portulano, fille d'un associé de son père.

1895

Naissance de son fils Stefano.

1897

Naissance de sa fille Lietta. Il commence à enseigner la langue italienne à l'Institute Superiore di Magistero de Rome. Il publie des poèmes et des nouvelles dans de nombreuses revue.

1898

Il publie dans une revue sa première pièce, *L'Epilogue*.

1899

Naissance de son fils Fausto.

1903

Eboulement de la soufrière dans laquelle le père de Pirandello avait englouti tous ses capitaux et la dote d'Antonietta. Premiers symptômes paranoïaques d'Antonietta. Pirandello écrit *Feu Mathias Pascal*. Le succès remporté lui ouvre les portes du grand éditeur italien de l'époque : Treves.

1909

Début de la collaboration de Pirandello avec le *Corriere della Sera* où il écrira sans interruption jusqu'à sa mort.

1910

Traduction en français de *Feu Mathias Pascal*. Première représentation de *L'Etau* et de *Cédrats de Sicile*.

1915

Aggravation de la maladie d'Antonietta. Mort de la mère de Pirandello. Ses deux fils partent pour le front. Stefano est fait prisonnier. Création de *La raison des autres*, pièce en trois actes.

1916

Pirandello songe à abandonner le théâtre. Son ami Nino Martoglio le pousse à écrire pour l'acteur sicilien Angel Musco : succès de *Méfie-toi, Giacomo !* et de *Liola*.

1918

Retour de captivité de Stefano.

1919

Mort du père de Pirandello. Internement d'Antonietta

1920

Premier grand succès théâtral : *Comme avant, mieux qu'avant*. Première rencontre avec le cinéma : Mario Camerini tourne *Mais c'était pour rire*.

1921

Six personnages en quête d'auteur est monté à Rome, dans une mise en scène de Dario Niccomedi et fait scandale avant d'être reprise à Milan.



1922

Novelle per un anno, chez un nouvel éditeur, Bemporad.

Première création pirandellienne à Paris : *La volupté de l'honneur* (mise en scène de Charles Dullin)

1923

Voyage de Pirandello à Paris et à New York.

Première triomphale de *Six personnages* à Paris (avec Georges Pitoëff et Ludmilla Pitoëff)

1924

Pirandello termine *Un, personne et cent mille* qui sera publié en 1925 dans la revue *Fiera letteraria*.

1925

Fondation du Teatro d'Arte di Roma dont Pirandello est directeur ; il y engage une jeune actrice inconnue, Marta Abba, dont il s'éprend, et pour laquelle il écrira de nombreuses pièces. Marcel Lherbier tourne *Feu Mathias Pascal*.

1928

Tournée du Teatro d'Arte en Argentine et au Brésil.

1929

Pirandello est nommé membre de l'Accademia d'Italia.

1930

La Compagnie de Marta Abba met en scène au Filodrammatici de Milan *Comme tu me veux*.

1931

Voyage à Lisbonne pour la première mondiale, en portugais de *Je rêvais (peut-être)*.

1932

Pirandello est invité à Hollywood par la Metro Goldwyn Mayer pour suivre le tournage de *Comme tu me veux*, interprété par Greta Garbo.

1934

Pirandello Prix Nobel de littérature.

1936

Pirandello meurt le 10 décembre à Rome d'une pneumonie. Il laisse inachevés *Les Géants de la Montagne*.

1937

Première posthume des *Géants de la Montagne*.

Marta Abba

par Fabio Battistini

Un paquet de photos dont ressort un visage éminemment mobile, animé, aux cheveux ondoyants, légèrement parsemé de petites taches de rousseur. Il y a aussi un portrait du Maître (de Marco Novati), et quantité de livres rangés, bien en vue, - toutes les éditions des oeuvres du grand sicilien.

C'est un rendez-vous reporté d'année en année, et voilà qu'avec la complicité de sa soeur Cele - Diamante, dans la version de Boboli 1937 des *Géants de la montagne*, mise en scène de Renato Simoni, et déjà membre de la troupe de théâtre d'art de Rome - Marta Abba est en face de moi, sévère et impénétrable vestale du Maître : l'espace d'un instant, de grands yeux clairs s'illuminent au vu des fleurs jaunes que je lui ai apportées. Elle est fatiguée, Marta, et tout le temps que je resterai avec elle, elle aura dans les yeux cette ombre de tristesse, cette même expression de souffrance. Passionnée, impétueuse, polémique, et cependant très douce, Ersilia, Tuda, Donata, Spera, rappelle les paroles amères du Maître : "Si vous voulez que personne ne l'emporte, que personne ne lève la tête, afin que tout reste en bas, confus ... Il faut sortir, aller respirer, travailler ..."

Du jour qu'elle lui apparut à l'orchestre du théâtre Odescalchi, où elle avait été engagée dans la foulée de son succès dans *Nina de la Mouette* mise en scène par Virgilio Talli avec Wanda Capodaglio, Marta Abba a éclairé les dernières années du Maître qui a écrit ses dernières oeuvres pour elle et sur elle.

Le théâtre romain Odescalchi était le centre vers lequel convergeait alors les regards et les coeurs de tous les hommes de lettres, de tous les écrivains du monde. Marta Abba s'affirma dans *Nostra Dea* (Notre déesse) de Massimo Bontempelli, en créant le personnage de l'héroïne, personnage extrêmement changeant, dont elle parvenait à

préservé, en dépit du climat caricatural le plus grotesque, la très violente authenticité.

"Il y a en elle des pauses, des cris, des stupéfactions qui suspendent en un frisson l'âme du spectateur le plus méfiant", écrivait-on à son sujet. Pour Pirandello, elle était la femme, dans une réalité "hors de la vie", qu'il attendait depuis tant d'années : en 1919 sa femme était définitivement entrée dans une maison de repos, puis les enfants étaient partis : Lietta s'était mariée et était partie au Chili, Stephano s'était marié et Fausto faisait de la peinture enfermé dans son atelier ("Et l'après-midi que fais-tu ? Que fais-tu ?" lui écrivait son père) ; Pirandello était ainsi définitivement seul, alors que *Six personnages en quête d'auteur* s'affirmaient dans le monde entier. Il avait alors 58 ans, Marta Abba en avait 25 et elle incarnait le type de femme qu'il avait déjà recherché dans les pages de *On tourne* (la Nestoroff) et *A la sortie* (1916) - Il suffit de comparer sa description avec celle de *Diana e la Tuda* (1926) : "Les cheveux blonds bouclés, peignés à la grecque; les yeux verts, longs, grands, luisants, qui tantôt dans la passion se troublent comme les eaux d'un lac, tantôt dans les moments sereins s'immobilisent en un regard limpide et doux comme une aube lunaire ; la bouche a souvent un pli douloureux, mais le rire lui confère aussitôt une grâce lumineuse qui semble éclairer, raviver toute chose" ; ou encore avec celle de *L'amie des femmes* (1927) : "Elle est splendide : blonde, des yeux de mer, liquides, pleins de lumière ...". Milanaise, Marta Abba a été élève de l'Académie du Théâtre Filodrammatici sous la conduite d'Enrico Reinach, qui jouait les premiers rôles avec Eleonora Duse; puis elle commença à jouer au Teatro del Popolo (Théâtre du peuple) dirigé par Ettore Paladini, où elle fut Gasparina dans *Mais non e una cosa seria* (Mais ce n'est pas sérieux) et, après une brève saison avec Talli, elle fut nommée

avec *Nostra dea* (Notre déesse) première actrice absolue au Théâtre d'Art de Rome, où déjà Pirandello metteur en scène "ouvrait par dessus tout un ciel étoilé, en faisant éclater le plafond de la scène". Après, c'est le succès à Paris dans la Belle-fille des *Six personnages* aux côtés de Lamberto Picasso (la première interprète avait été Vera Vergani en 1921 avec Niccodemi), puis la confirmation avec *Vêtir ceux qui sont nus*, où elle incarnait l'institutrice Ersilia Drei, rôle déjà abordé par les plus grandes actrices de son temps : c'est alors que Pirandello commença à écrire pour elle : *La moglie di prima* (La femme d'avant) fut le premier texte, celui qui lançait le mouvement, jamais achevé, mais où déjà l'on voit poindre l'Inconnue de *Comme tu me veux* et Sara de *Lazzaro*.

"Quand j'écris, j'ai les yeux de l'esprit rivés sur toi. Si ton image divine, inspiratrice, m'abandonne un seul instant, je me vois incapable d'écrire un seul mot de plus" (...) "Assure-moi de ton aide, Marta, ne m'abandonne pas, pense que non seulement moi, ton travail aussi en mourrait" - ce ne sont que des bribes des 516 lettres écrites par le Maître - et qui seront bientôt traduites par Benito Ortolani pour la Princeton University of New York, à laquelle Marta Abba les a offertes l'an dernier. A New York, où elle avait vécu les années de la Deuxième Guerre Mondiale et fondé la Pirandello Society, à New York, hors des confins étroits d'une Italie qui n'a jamais compris Pirandello, qui l'avait conduit à déchirer la carte du Parti Fasciste et qui elle, l'avait empêché de poursuivre son travail de comédienne. "Même Milan l'a oubliée... Milan, ma ville!" Marta Abba n'a pas seulement joué Pirandello sous la direction du Maître : elle a aussi interprété *La femme de la mer* et *Edda Gabler* d'Ibsen, *Scrollina* de Torelli, *Le labyrinthe* de Poliakov, *Marionnettes, quelle passion !* de Rosso di San Secondo

et *La fille de Iorio* d'Annunzio pour le Congrès de Volta (en 1934 avec Ruggeri, décors de De Chirico ; après la maheureuse tournée du Théâtre d'Art, achevée en 1928, elle a parcouru l'Italie à la tête d'une troupe avec *Vêtir ceux qui sont nus* et *Chacun sa vérité*, *Six personnages* et *Lazzaro, Comme tu me veux*, *Comme avant, mieux qu'avant*, et dans la mise en scène de Sergio Strenkowski, *Pénélope* de Maugham et *Notre compagne* d'Antoine, *Anna Karenine* de Tolstoï et *Le grillon du foyer* de Dickens. A Venise, au Camp San Trovaso, sous la direction de Max Reinhardt, elle a été une inoubliable Portia dans *le Marchand de Venise* de Shakespeare. Puis, poussée par le Maître, elle alla jouer en Amérique : il y a à cette époque une lettre de Pirandello à Cele (Cele était plus gaie et plus ouverte, et le Maître appréciait sa compagnie ; à Berlin, lors de la tournée du Théâtre d'Art, alors que Marta restait enfermée à l'hôtel avec ses personnages, ils allaient ensemble visiter la ville, voir les cabarets ... Pirandello retrouvait en Allemagne, l'enthousiasme de ses années de jeunesse quand il était étudiant à Bonn. Il écrit cette lettre le premier décembre 1936, neuf jours avant sa mort : "Ma chère Cele, j'ai bien reçu ta lettre du 29. Je n'ai aucune nouvelle de Marta depuis quelque temps. Figure-toi que sa dernière lettre remonte au 10 novembre. Je lui ai écrit depuis trois fois, et je n'ai eu aucune réponse. Je ne sais ce qu'il faut en penser. Et pourtant je lui ai envoyé tout ce qu'elle voulait, c'est à dire mon avis et celui de Graziadei quant à la controverse entre Colin et Miller, et celle entre Colin et elle. Colin non plus ne m'écrit plus. Ce qui fait que je suis dans le noir sur tout. Tout ce que je sais, c'est ce qu'elle me dit dans sa dernière lettre, celle, je te répète, du 10 novembre : quelle est lasse de son triomphe, et puis que son Théâtre est celui qui fait les meilleures recettes de la saison. Si vous avez des nouvelles plus récentes, comme je suppose, je

t'en prie, ma chère Cele, de me les transmettre, ne serait-ce que succinctement. Ce silence de Marta pour moi est si triste, si triste ..." Pirandello et la femme - tout est loin d'avoir été écrit : mouvante et protéiforme, elle parcourt toute son oeuvre, inconnue et pourtant mise à découvert, avec ses angoisses, ses faiblesses. Pirandello a sondé son âme en syntonie avec Proust et Jung, et il a réussi à en éclairer une bonne partie. Elle a les traits féroces de Silia Gala (*Le jeu des rôles*) et de Fulvia Gelli (*Comme avant, mieux qu'avant*) - les "chiennes noires", comme le soulignait finement Sandro de Feo ; elle a la rebellicn de la Belle-fille et la dolente "construction irréductible" des Mères, les pirouettes insaisissables de l'héroïne d'un roman de l'ami Giustino Ferri (*La Camminante*, dont Pirandello a fait en 1909 un compte-rendu) et le triste anéantissement amoureux de la mystérieuse madame Ponza de *Chacun sa vérité*). Dans le *Corriere della Sera* du 7 avril 1929, il avait publié une série de notes : "La femme que vous aimez est devant vous, elle se tait, elle semble regarder - peut-être ne voit-elle rien. Vous ne vous hasardez pas à lui demander : A quoi penses-tu ? Elle vous répondra : A rien. Et peut-être effectivement ne pensait-elle à rien - mais votre question aura suffi à la faire aussitôt penser à quelque chose qu'elle ne pourra vous dire".

Pendant que nous parlons avec Cele, charmante et vigilante, Marta semble ne pas nous écouter : le visage inondé de soleil, son regard poursuit un rêve lointain ; voilà, elle passerait des heures au soleil, les yeux entrouverts ; elle se secoue un instant quand je prends congé, et braque sur moi ces grands yeux où passent l'espace d'un instant toutes ces images fébriles du Maître ... Tout ce que j'arrive à y lire c'est la dédicace de *Comme tu me veux* : "A Marta, pour ne pas mourir, Luigi".



**Mises en scène
pirandelliennes
de Giorgio Strehler
et du Piccolo Teatro**

24 janvier 1943
Gruppo Palcoscenico di "Posizione"
La fleur à la bouche
A la sortie
Je rêvais (peut-être ...)
Mise en scène de Giorgio Strehler
Décors de Luigi Veronesi
Novara, Cas Littoria.

1943/1944
L'imbécile
La fleur à la bouche
Le Brevet
Mise en scène de Giorgio Strehler
Mürren, Suisse.

16 octobre 1947
Piccolo Teatro di Milano
Les Géants de la montagne
Mise en scène de Giorgio Strehler
Décors de Gianni Ratto
Costumes d'Ebe Colciaghi
Milan, Piccolo Teatro

15 juin 1948
Piccolo Teatro di Milano
Les Géants de la montagne
(reprise)
Mise en scène Giorgio Strehler
Décors de Gianni Ratto
Costumes d'Ebe Colciaghi
Milan, Piccolo Teatro

25 juillet 1949
Piccolo Teatro di Milano
Les Géants de la montagne
(reprise)
Mise en scène Giorgio Strehler
Décors de Gianni Ratto
Costumes d'Ebe Colciaghi
Knokke-le-Zoute, Belgique.

1er octobre 1949
Les Géants de la montagne
Mise en scène Giorgio Strehler
Décors de Teo Otto
Zürich, Schauspielhaus.

24 octobre 1949
Piccolo Teatro di Milano
Ce soir on improvise
Mise en scène de Giorgio Strehler
Décors de Teo Otto
Paris, Théâtre des
Champs-Élysées
Milan, Piccolo Teatro (19
novembre)

10 septembre 1952
XV Festival International de
Musique Contemporaine
La Fable de l'enfant échangé
Musique de G.F. Malipiero
Mise en scène de Giorgio Strehler
Décors d'Enrico Paolucci
Costumes de Gianna Lanza
Venise, Teatro La Fenice

12 mars 1953
Piccolo Teatro di Milano
**Six Personnages en quête
d'auteur**
Mise en scène de Giorgio Strehler
Décors de Gianni Ratto
Costumes d'Ebe Colciaghi
Paris, Théâtre Marigny
et tournée en Italie (à partir
du 29 mars).

19 janvier 1954
Piccolo Teatro di Milano
L'imbécile
Le Brevet
La Jarre
Mise en scène de Giorgio Strehler
Décors de Luciano Damiani
Costumes d'Ebe Colciaghi
Milan, Piccolo Teatro
et tournée en Amérique du Sud.

30 août 1956
Piccolo Teatro di Milano
Ce Soir on improvise
Mise en scène de Giorgio Strehler
Décors de Luciano Damiani
Costumes d'Ezio Frigerio
Edimbourg, Royal Lyceun Theatre
et tournée européenne.

24 mai 1957
Piccolo Teatro di Milano
La Fable de l'enfant échangé
Mise en scène d'Orazio Costa
Décors, costumes et masques de
Valeria Costa
Réalisation des masques Amleto
Sartori
Marionnettes de Gianni et Cosetta
Colla
Milan, Piccolo Teatro.

19 avril 1958
Les Géants de la montagne
Mise en scène de Giorgio Strehler
Décors de Luciano Damiani
Costumes d'Ezio Frigerio
Düsseldorf, Schauspielhaus.

5 octobre 1961
Piccolo Teatro di Milano
Henri IV
Mise en scène d'Orazio Costa
Décors de Mario Chiari
Costumes de Maria De Matteis
Venise, Teatro La Fenice.

25 novembre 1966
Piccolo Teatro di Milano
Les Géants de la montagne
Mise en scène de Giorgio Strehler
Décors et costumes d'Ezio Frigerio
Milan, Teatro Lirico
et tournée en Italie.

28 septembre 1967
Piccolo Teatro di Milano
Les Géants de la montagne
(reprise)
Mise en scène de Giorgio Strehler
Décors et costumes d'Ezio Frigerio
Berlin, Freie Volksbühne
et tournée en Italie.

Il Piccolo Teatro dal 1947 a oggi

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1947	
L'ALBERGO DEI POVERI di Maksim Gorki	Strehler Ratto - Colciaghi
LE NOTTE DELL'IRA di Armand Salacrou	Strehler Ratto
IL MAGO DEI PRODIGI di Calderon de la Barca	Strehler Ratto - Colciaghi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
1947 / 1948	
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Luigi Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi
L'URAGANO di Alexander Ostrowskij	Strehler Ratto
OUERELA CONTRO IGNOTO di George Neveux	Landi Ratto - Colciaghi
DON GIOVANNI di Molière	Costa Tullio Costa
DELITTO E CASTIGO di Fjodor Dostojewskij	Strehler Ratto
LA SELVAGGIA di Jean Anouilh	Salvini Ratto
RICCARDO II di William Shakespeare	Strehler Ratto - Colciaghi
N.N. di Leopoldo Trieste	Guerrieri Chiari
LA TEMPESTA di William Shakespeare	Strehler Ratto - Colciaghi
ROMEO E GIULIETTA di William Shakespeare	Simoni Casarini - Calderini
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Thomas Stearns Eliot	Strehler Ratto - Bissietta
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
1948 / 1949	
IL CORVO di Carlo Gozzi	Strehler Ratto - Colciaghi
IL GABBIANO di Anton Cecov	Strehler Ratto - Colciaghi
LA FAMIGLIA ANTROPUS di Thornton Wilder	Strehler Coltellacci
LA BISBETICA DOMATA di William Shakespeare	Strehler Coltellacci - Colciaghi
FILIPPO di Vittorio Alfieri	Costa Ratto - Colciaghi
GENTE NEL TEMPO di Ivo Chiesa	Strehler Ratto - Colciaghi
LE NOTTE DELL'IRA di Armand Salacrou	Strehler Ratto
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Luigi Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Thomas Stearns Eliot	Strehler Ratto - Bissietta
1949 / 1950	
L'ALBA DELL'ULTIMA SERA di Riccardo Bacchelli	Brissoni Ratto
QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO di Luigi Pirandello	Strehler Damiani - Frigerio
IL PICCOLO EYOLF di Henrik Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi
LA PARIGINA di Henri Becque	Strehler Ratto - Colciaghi
RICCARDO III di William Shakespeare	Strehler Coltellacci
LA GUERRA DI TROIA NON SI FARA di Jean Giraudoux	Bollini Crippa-Cristiani-Gerli
I GIUSTI di Albert Camus	Strehler Ratto - Colciaghi
ALCESTI DI SAMUELE di Alberto Savinio	Strehler Savinio
LA PUTTA ONORATA di Carlo Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
IL CORVO di Carlo Gozzi	Strehler Colciaghi - Ratto
1950 / 1951	
GLI INNAMORATI di Carlo Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
ESTATE E FUMO di Tennessee Williams	Strehler Ratto - Colciaghi
IL MISANTROPO di Molière	Strehler Coltellacci
LA MORTE DI DANTON di George Buchner	Strehler Ratto

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1951 / 1952	
ELETTRA di Sofocle	Strehler Casorati
L'AMANTE MILITARE di Carlo Goldoni	Strehler Scandella - Colciaghi
IL MEDICO VOLANTE di Molière	Strehler Ratto - Colciaghi
OPLÀ NOI VIVIAMO di Ernst Toller	Strehler Ratto
MACBETH di William Shakespeare	Strehler Zuffi
EMMA di Federico Zardi	Strehler Ratto
IL CAMMINO SULLE ACOUE di Orio Vergani	Strehler Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi
LA FAMIGLIA ANTROPUS di Thornton Wilder	Strehler Coltellacci
LA MORTE DI DANTON di George Buchner	Strehler Ratto
CASA DI BAMBOLA di Henrik Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi
1952 / 1953	
ELISABETTA D'INGHILTERRA di Ferdinand Bruckner	Strehler Ratto - Colciaghi
IL REVISORE di Nikolaj Gogol	Strehler Ratto - Lucchi
L'INGRANAGGIO di Jean Paul Sartre	Strehler Ratto
SACRILEGIO MASSIMO di Stefano Pirandello	Strehler Ratto
SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE di Luigi Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi
LULÙ di Carlo Bertolazzi	Strehler Ratto - Colciaghi
UN CASO CLINICO di Dino Buzzati	Strehler Ratto
APPUNTAMENTO NEL MICHIGAN di Franco Cannarozzo	Enriquez Ratto
LE NOZZE DI GIOVANNA PHILE di Bruno Magnoni	Enriquez Ratto
LE VEGLIE INUTILI di Giancarlo Sbragia	Enriquez Selmo
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi
ELETTRA di Sofocle	Strehler Casorati
1953 / 1954	
LA VEDOVA SCALTRA di Carlo Goldoni	Strehler Clerici - Fini
GIULIO CESARE di William Shakespeare	Strehler Zuffi
LA SEI GIORNI di Ezio d'Errico	Strehler Damiani
L'IMBECILLE - LA PATENTE LA GIARA di Luigi Pirandello	Strehler Damiani - Colciaghi
LA FOLLE DI CHAILLOT di Jean Giraudoux	Strehler Bérard
LA MASCHERATA di Alberto Moravia	Strehler Damiani - Colciaghi
LA MOGLIE IDEALE di Marco Praga	Strehler Damiani - Colciaghi
NOSTRA DEA di Massimo Bontempelli	Strehler Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1954 / 1955	
IL CORVO di Carlo Gozzi	Strehler Ratto - Colciaghi
ELETTRA di Sofocle	Strehler Casorati
L'ORO MATTO di Silvio Giovaninetti	Strehler Ratto
UN CASO CLINICO di Dino Buzzati	Strehler Ratto
1955 / 1956	
EL NOST MILAN (La povera gent) di Carlo Bertolazzi	Strehler Damiani - Colciaghi
L'OPERA DA TRE SOLDI di Bertolt Brecht	Strehler Otto - Frigerio
DAL TUO AL MIO di Giovanni Verga	Strehler Guttuso
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (II Edizione) Ratto - Colciaghi
LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA di Carlo Goldoni	Strehler Chiari - De Matteis
PROCESSO A GESÙ di Diego Fabbri	Costa
LA CASA NOVA di Carlo Goldoni	Lodovici Frigerio
PARLAMENTO DE RUZANTE di Angelo Beolco Ruzante	Lodovici Frigerio
LA FAMIGLIA DELL'ANTIOUARIO di Carlo Goldoni	Costa V. Costa
IL MATRIMONIO DI LUDRO di Francesco Augusto Bon	De Bosio Scandella
LA CAMERIERA BRILLANTE di Carlo Goldoni	Lodovici Scandella
LA MOSCHETA di Ruzante	De Bosio Scandella
LE DONNE GELOSE di Carlo Goldoni	Lodovici Scandella
1956 / 1957	
I VINCITORI di Pompeo Bettini e Ettore Albin	Puecher Damiani - Colciaghi
I GIACOBINI di Federico Zardi	Strehler Damiani - Frigerio
LA FAVOLA DEL FIGLIO CAMBIATO di Luigi Pirandello	Costa V. Costa
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO di Luigi Pirandello	Strehler (II edizione) Damiani - Frigerio
1957 / 1958	
CORIOLANO di William Shakespeare	Strehler Damiani - Frigerio
GOLDONI E LE SUE SEDICI COMMEDIE NUOVE di Paolo Ferrari	Strehler Damiani - Frigerio
L'ANIMA BUONA DI SE-ZUAN di Bertolt Brecht	Strehler Damiani Frigerio
UNA MONTAGNA DI CARTA di Guido Rocca	Puecher Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
1958 / 1959	
PULCINELLA IN CERCA DELLA SUA FORTUNA PER NAPOLI di Pasquale Altavilla	E. De Filippo Chiari
L'OPERA DA TRE SOLDI di Bertolt Brecht	Strehler Otto - Frigerio

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1959 / 1960	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
LA MOGLIE IDEALE di Marco Praga	Strehler Damiani - Colciaghi
MERCADET L'AFFARISTA di Honoré de Balzac	Puecher Damiani - Frigerio
PLATONOV E ALTRI di Anton Cecov	Strehler Damiani
1960 / 1961	
L'EGOISTA di Carlo Bertolazzi	Strehler Damiani
SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE di Bertolt Brecht	Strehler Damiani
LA STORIA DI PABLO di Sergio Velitti e Cesare Pavese	Puecher Polidori
EL NOST MILAN (La povera gent) di Carlo Bertolazzi	Strehler Damiani - Colciaghi
TORNATE A CRISTO CON PAURA di Laudi medioevali	Missiroli Damiani
1961 / 1962	
ENRICO IV di Luigi Pirandello	Costa Chiari - De Matteis
EL NOST MILAN (la povera gent) di Carlo Bertolazzi	Strehler Damiani - Colciaghi
SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE di Bertolt Brecht	Strehler Damiani
IL RE DAGLI OCCHI DI CONCHIGLIA di Luigi Sarzano	Jacobbi Chiari
L'EQUIPAGGIO DELLA ZATTERA di Alfredo Balducci	Puecher
UNA CORDA PER IL FIGLIO DI ABELE di Anton Gaetano Parodi	Jacobbi Bray
RICORDO DI DUE LUNEDI di Arthur Miller	Strehler Damiani
L'ECCEZIONE E LA REGOLA di Bertolt Brecht	Strehler Damiani
1962 / 1963	
L'EREDITAA DEL FELIS di Luigi Illica	Puecher Damiani
L'ANITRA SELVATICA di Henrik Ibsen	Costa V. Costa
VITA DI GALILEO di Bertolt Brecht	Strehler Damiani
I BUROSAURI di Silvano Ambrogi	Jacobbi Tommasi
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Thomas Stearns Eliot	Missiroli (II edizione) Tommasi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
1963 / 1964	
I BUROSAURI di Silvano Ambrogi	Jacobbi Tommasi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
VITA DI GALILEO di Bertolt Brecht	Strehler Damiani
L'ANNASPO di Raffaele Orlando	Puecher Damiani - Job
LE NOTTE DELL'IRA di Armand Salacrou	Strehler (II edizione) Job

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1964 / 1965	
LE BARUFFE CHIOZZOTTE di Carlo Goldoni	Strehler Damiani
SUL CASO J.R. OPPENHEIMER di Heinar Kipphardt	Strehler e altri Damiani
IL SIGNOR DI POURCEAUGNAC di Molière	E. De Filippo Maccari
IL MISTERO di Silvio D'Amico	Costa T. Costa
LA LANZICHENECCA di Vincenzo Di Mattia	Puecher Tommasi - Job
IL GIOCO DEI POTENTI di William Shakespeare	Strehler Strehler
BERTOLT BRECHT Poesie e canzoni	Strehler
1965 / 1966	
IL GIOCO DEI POTENTI di William Shakespeare	Strehler Strehler
LE TROIANE di Euripide - Jean Paul Sartre	Tolusso Polidori
LE BARUFFE CHIOZZOTTE di Carlo Goldoni	Strehler Damiani
I MAFIOSI di Giuseppe Rizzotto e Leonardo Sciascia	Tolusso Frigerio
DUECENTOMILA E UNO di Salvato Cappelli	Strehler Frigerio
1966 / 1967	
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Luigi Pirandello	Strehler (II edizione) Frigerio
IO, BERTOLT BRECHT di Bertolt Brecht	Strehler
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
EPITAFFIO PER GEORGE DILLON di John Osborne	Tolusso Tommasi - Zimmer
PATATINE DI CONTORNO di Arnold Wesker	Maiello Frigerio
SENTITE BUONA GENTE a cura di Roberto Leydi	Negrin
UNTERDENLINDEN di Roberto Roversi	Maiello Frigerio - Job
L'ISTRUTTORIA di Peter Weiss	Puecher Puecher
1967 / 1968	
MARAT - SADE di Peter Weiss	Maiello Allio
IL PROCESSO DI GIOVANNA D'ARCO A ROUEN - 1431 di Anna Seghers - Bertolt Brecht	Grüber Frigerio
IL FATTACCIO DEL GIUGNO di Giancarlo Sbragia	Sbragia Polidori
IL BARONE DI BIRBANZA di Carlo Maria Maggi	Tolusso Frigerio
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Luigi Pirandello	Strehler (II edizione) Frigerio
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
IO, BERTOLT BRECHT di Bertolt Brecht	Strehler
1968 / 1969	
VISITA ALLA PROVA DE «L'ISOLA PURPUREA» di Michail Bulgakov - Scabia	Maiello Frigerio - Spinatelli
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
PAPÀ, PAPÀ ANCH'IO VOGLIO LA LUNA di Guido Stagnaro - Corti	Corti
OFF LIMITS di Arthur Adamov	Grüber Arroyo
LA VITA IMMAGINARIA DELLO SPAZZINO AUGUSTO G. di Armand Gatti	Puecher Puecher
IL CRACK di Roberto Roversi	Trionfo Bignardi
1969 / 1970	
LA BETIA di Ruzante	De Bosio Luzzati
TIMONE D'ATENE di William Shakespeare	Bellocchio Allio
SPLENDORE E MORTE DI JOAQUIN MURIETA di Pablo Neruda	Chéreau Chéreau - Peduzzi Schmidt
C'ERA UNA VOLTA... E ADESSO C'È ANCORA di Tonino Conte	Conte

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
LA BATTAGLIA DI LOBOSITZ di Peter Hacks	Rétoré Raffaelli
1970 / 1971	
SANTA GIOVANNA DEI MACELLI di Bertolt Brecht	Strehler Frigerio
LA MOSCHETA di Ruzante	De Bosio (II edizione) Luzzati
TOLLER di Tanked Dorst	Chéreau Peduzzi - Schmidt
SPLENDORE E MORTE DI JOAQUIN MURIETA di Pablo Neruda	Chéreau Chéreau - Peduzzi Schmidt
W BRESCI di Tullio Kezich	De Bosio Luzzati - Pastore Costantini
1971 / 1972	
OGNI ANNO PUNTO E DA CAPO di Eduardo De Filippo	E. De Filippo Garofalo
ARLECCHINO, L'AMORE E LA FAME di Ferruccio Soleri e Luigi Ferrante	Soleri
IL BAGNO di Vladimir Majakowskij	Parenti Ricchelli - Schmidt
L'OBEDIENZA NON È PIÙ UNA VIRTÙ a cura di Mina Mezzadri	Mezzadri
LULU di Frank Wedekind	Chéreau Peduzzi - Schmidt
LA PASSIONE Laudi drammatiche (XIII - XVI sec.)	K. Dejmek Majewski
LA MOSCHETA di Ruzante	De Bosio (II edizione) Luzzati
INTERROGATORIO ALL'AVANA di Hans Magnus Enzensberger	Negrin Savi
1972 / 1973	
RE LEAR di William Shakespeare	Strehler Frigerio
L'OPERA DA TRE SOLDI di Bertolt Brecht	Strehler (II edizione) Frigerio
MA PERCHÉ PROPRIO A ME? di Luigi Lunari	D'Amato Bregni - Sgarbossa
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (IV edizione) Frigerio
1973 / 1974	
BARBABLÙ di Massimo Dursi	Puggelli Bregni - Spinatelli
L'OPERA DA TRE SOLDI di Bertolt Brecht	Strehler (II edizione) Frigerio
RE LEAR di William Shakespeare	Strehler Frigerio
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Anton Cecov	Strehler Damiani
1974 / 1975	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (IV edizione) Frigerio
RE LEAR di William Shakespeare	Strehler Frigerio
L'OPERA DA TRE SOLDI di Bertolt Brecht	Strehler (II edizione) Frigerio
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Anton Cecov	Strehler (II edizione) Damiani
MILLE VERSI PER FARE TEATRO récital	D'Amato
IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Bertolt Brecht	Strehler Bregni
IL CAMPIELLO di Carlo Goldoni	Strehler Damiani
1975 / 1976	
IL CAMPIELLO di Carlo Goldoni	Strehler Damiani
IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Bertolt Brecht	Strehler Bregni
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Anton Cecov	Strehler (II edizione) Damiani
VITA E POESIA DI MAJAKOWSKIJ récital	D'Amato
LE CASE DEL VEDOVO di George Bernard Shaw	Battistoni Bregni
LE BALCON di Jean Genet	Strehler Damiani

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1976 / 1977	
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Anton Cecov	Strehler (II edizione) Damiani
IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Bertolt Brecht	Strehler Bregni
IL CAMPIELLO di Carlo Goldoni	Strehler Damiani
LE BALCON di Jean Genet	Strehler Damiani
POESIE E CANZONI PER I TEMPI OSCURI di Brecht a cura di Luigi Lunari e Giuseppe Di Leva	Battistoni
LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA di Giorgio Strehler da Alfonso Sastre e Bertolt Brecht	Strehler Damiani
1977 / 1978	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
LE CASE DEL VEDOVO di George Bernard Shaw	Battistoni Bregni
RE LEAR di William Shakespeare	Strehler Frigerio
LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA di Giorgio Strehler da Alfonso Sastre e Bertolt Brecht	Strehler Damiani
LA SCUOLA DELLE DONNE di Molière	D'Amato Ghiglia
LA TEMPESTA di William Shakespeare	Strehler (II edizione) Damiani
1978 / 1979	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
LA TEMPESTA di William Shakespeare	Strehler (II edizione) Damiani
LA SCUOLA DELLE DONNE di Molière	D'Amato Ghiglia
ASPETTANDO GODOT di Samuel Beckett	Pagliaro Job
1979 / 1980	
L'ILLUSIONE COMIQUE di Pierre Corneille	Pagliaro Garofalo
IO, BERTOLT BRECHT N. 3 di Bertolt Brecht	Strehler Bregni
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
EL NOST MILAN (La povera gent) di Carlo Bertolazzi	Strehler (II edizione) Damiani - Colciaghi
MINNIE LA CANDIDA di Massimo Bontempelli	Battistoni Polidori
TEMPORALE di August Strindberg	Strehler Frigerio - Squarciapino
1980 / 1981	
LA VITA È SOGNO di Calderon de la Barca	D'Amato Ghiglia
MINNIE LA CANDIDA di Massimo Bontempelli	Battistoni Polidori
TEMPORALE di August Strindberg	Strehler Frigerio - Squarciapino
ARLECCHINO E GLI ALTRI di Luigi Lunari - Ferruccio Soleri	Soleri Pagano
L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Bertolt Brecht	Strehler (II edizione) Bregni - Spinatelli
1981 / 1982	
ARLECCHINO E GLI ALTRI di Luigi Lunari - Ferruccio Soleri	Soleri Pagano
TEMPORALE di August Strindberg	Strehler Frigerio - Squarciapino
L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Bertolt Brecht	Strehler (II edizione) Bregni - Spinatelli
GIORNI FELICI di Samuel Beckett	Strehler Frigerio - Spinatelli
1982 / 1983	
GIORNI FELICI di Samuel Beckett	Strehler Frigerio - Spinatelli
L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Bertolt Brecht	Strehler (II edizione) Bregni - Spinatelli
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
IO, BERTOLT BRECHT di Bertolt Brecht	Strehler Bregni
IL PRECETTORE di J.M. Reinhold Lenz - B. Brecht	D'Amato Ghiglia

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
GLI ULTIMI di Maxim Gorki	Battistoni Garbuglia - Verso
MINNA VON BARNHELM di Gotthold Ephraim Lessing	Strehler Frigerio - Squarciapino
1983 / 1984	
MINNA VON BARNHELM di Gotthold Ephraim Lessing	Strehler Frigerio - Squarciapino
LA TEMPESTA di William Shakespeare	Strehler Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
CARRARO E IL SUO BERTOLAZZI di Carlo Bertolazzi	Puggelli Varisco - Spinatelli
NOSTALGIA di Franz Jung	Grüber Arroyo - Bulgheroni
PORTATE VENTI QUESTI DOLCI VERSI récital di poesie	Sparvoli
1984 / 1985	
LA TEMPESTA di William Shakespeare	Strehler Damiani-Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio-Frigerio
MILVA CANTA BRECHT di Bertolt Brecht	Strehler Strehler
LE FURBERIE DI SCAPINO di Molière	Puggelli Spinatelli
SE L'UOMO COMINCIASSE A VIVERE PER L'UOMO récital di Gianfranco Mauri	réctal di Franco Graziosi
PORTATE VENTI QUESTI DOLCI VERSI récital di Franco Graziosi	réctal di Franco Graziosi
FORSE S'AVESS'IO L'ALE	réctal di Franco Graziosi
LA GRANDE MAGIA di Eduardo De Filippo	Strehler Frigerio-Spinatelli
NOSTALGIA di Franz Jung	Grüber Arroyo-Bulgheroni
TEMPORALE di August Strindberg	Strehler Frigerio-Squarciapino
1985 / 1986	
TEMPORALE di August Strindberg	Strehler Frigerio-Squarciapino
IL TRIONFO DELL'AMORE di Marivaux	Vitez Kokkos
LA GRANDE MAGIA di Eduardo De Filippo	Strehler Frigerio-Spinatelli
INTERMEZZO di Jean Giraudoux	Battistoni Spinatelli
SE L'UOMO COMINCIASSE A VIVERE PER L'UOMO récital a cura di C. Battistoni	réctal di Gianfranco Mauri
DONNA OGGI	réctal a cura di C. Battistoni
ELVIRA O LA PASSIONE TEATRALE da Louis Jouvet	Strehler Frigerio-Spinatelli
1986 / 1987	
IL TRIONFO DELL'AMORE di Marivaux	Vitez Kikkos
VOULEZ VOUS JOUER AVEC MOI récital a cura di C. Battistoni	réctal a cura di C. Battistoni
L'UOMO ALLA VIGILIA DEL NUOVO SECOLO récital di Gianfranco Mauri	réctal di Gianfranco Mauri
EL PUBBLICO di Federico Garcia Lorca	Pasqual Puigserver
L'ARCA DI NOÉ di Benjamin Britten	D'Amato Spinatelli
ELVIRA O LA PASSIONE TEATRALE da Louis Jouvet	Strehler Frigerio-Spinatelli
LA GRANDE MAGIA di Eduardo De Filippo	Strehler Frigerio - Spinatelli
INTERMEZZO di Jean Giraudoux	Battistoni Spinatelli
IGNE MIGNE di Campanelli	Puggelli Bregni-Spinatelli
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Carlo Goldoni	Strehler (VI edizione) Frigerio-Squarciapino
MILVA CANTA BRECHT poesie e canzoni di Brecht	Strehler
1987 / 1988	
ELVIRA O LA PASSIONE TEATRALE da Louis Jouvet	Strehler Frigerio-Spinatelli
MON FAUST da Valéry	Pagliaro Verso
GRANDE E PICCOLO di Botho Strauss	Battistoni Spinatelli
FILOTTETE di André Gide	Pagliaro Verso
LA MEDESIMA STRADA Presocratici CHI DICE SÌ, CHI DICE NO di Bertolt Brecht	Grüber Aillaud-Aillaud, Bulgheroni Puggelli Svoboda
STELLA, commedia per amanti di Johann Wolfgang Goethe	Pagliaro
COME TU MI VUOI di Luigi Pirandello	Frigerio-Squarciapino Strehler Frigerio-Squarciapino



Il teatro dell'opera

Alier
Arruga
Banu
Bussotti
D'Amico
Dort
Foletto
Leibowitz
Lonchamp
Macchia
Mazzonis
Michaelis
Mortier
Regnault
Siciliani
Stein
Strehler
Sutcliffe
Svoboda
Tian
Zender

Rivista trimestrale Numero 2 1987

TEATRO IN EUROPA

Rivista trimestrale
diretta da Giorgio Strehler

Il secondo numero è interamente dedicato
al mondo dell'opera lirica.
Un volume di 128 pagine, formato 26 x 26 cm,
con centinaia di illustrazioni.

Electa

IL GIORNO
IL GIORNO
IL GIORNO
IL GIORNO
IL GIORNO
IL GIORNO
IL GIORNO
IL GIORNO
IL GIORNO
IL GIORNO

Ogni lunedì nella
pagina spettacoli de

IL GIORNO

il programma settimanale
degli spettacoli

Pubblicità
VALLARDI E C.

Via V. Monti 8
20123 MILANO
tel. 02/3452211

Edizioni
VALLARDI E ASSOCIATI

Strada Padana Superiore
20060 CASSINA DE' PECCHI MI
tel. 02/9520851-2-3-4

telex 322633 Ripla
Telefax 02/95220851

Angera: Ara votiva, metà I secolo d.C. (Museo Archeologico di Milano).



Cariplo per la cultura

CARIPLO

CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE