

*Monika Gurgul*

Università Jagellonica di Cracovia

## INCONTRI ARTISTICI CON PIRANDELLO NEL TEATRO POLACCO DEGLI ANNI '20 E '30 DEL XX SECOLO

### **Artistic Encounters with Pirandello in Polish Theatre in the 1920s and the 1930s**

#### ABSTRACT

The article examines the professional consequences of artistic encounters with Luigi Pirandello's plays in case of Polish actors and/or directors (Wojciech Brydziński, Aleksander Węgieńko, Kazimierz Junosza-Stępowski, theatre managers (Teofil Trzciński) and translators of his plays (Zofia Jachimecka). The text focuses on the performances made by the theatres in Krakow (and Warsaw) in the 1920s and 1930s. The analysis demonstrates that participating in those artistic events turned out to be a very positive artistic experience and in some cases it can be even considered fundamental for the further professional carrier.

KEY WORDS: Pirandello, Polish theatre in the 20s and 1930s, Polish actors, Polish translators.

La ricezione della drammaturgia di Pirandello in Polonia è stata già oggetto d'indagine, condotta in base alle recensioni degli spettacoli e delle critiche apparse a partire dagli anni '20 tra gli scritti estetici di artisti, scrittori e commentatori della vita culturale polacca (cfr. per es. Forsyjak-Strazzanti 1993). Quest'indagine senz'altro potrebbe essere approfondita in base ad ulteriori (anche se pochi) materiali, però in questa sede l'obiettivo sarà di esaminare un altro aspetto degli incontri polacchi con l'autore italiano e, quindi, di riflettere sul ruolo che tali incontri svolsero nelle carriere di coloro che avevano collaborato alle realizzazioni sceniche dei suoi testi: attori e/o registi, direttori di teatri e traduttori. I testi di Pirandello apparvero sui palcoscenici di varie città, perciò – data la vastità dell'argomento e il poco spazio a disposizione – si seguirà uno degli itinerari possibili: quello tracciato dai nomi legati alle messe in scena cracoviane – scelta giustificata dal fatto che proprio in questa città comincia il percorso polacco dell'arte drammatica dell'autore e che le sue opere vi vengono proposte ben sei volte in quell'arco di tempo. Tale impostazione chiaramente non esaurisce l'argomento, ma senz'altro, anche in questa forma incompiuta, mette in luce il ruolo della drammaturgia pirandelliana nella storia del nostro teatro.

Il primo incontro polacco con la drammaturgia di Pirandello avviene al Teatro Municipale di Cracovia il 5 maggio 1923. È la data della prima rappresentazione della com-

media *Sei personaggi in cerca d'autore* che ha luogo quasi esattamente due anni dopo la prima romana.

In quell'epoca il Teatro di Cracovia, fondato nel 1893, era uno dei palcoscenici polacchi più importanti. Era stato il luogo di nascita della regia, della scenografia e dell'arte attoriale moderna; vi aveva debuttato la generazione dei drammaturghi modernisti, tra cui Stanisław Wyspiański e Stanisław Ignacy Witkiewicz; l'attaccamento alla tradizione andava di pari passo con l'impegno nella ricerca di nuovi indirizzi artistici (cfr. Woycicki 1969).

Nel 1918 la direzione del Teatro passò a Teofil Trzciński che rimase in carica fino al 1926 per riprendere la direzione negli anni 1929–1932. Trzciński (1878–1952), cracoviano, uomo di grande cultura teatrale e musicale, era giurista, filosofo e collaboratore del famosissimo cabaret Zielony Balonik (Palloncino verde), ma soprattutto un affermato regista noto nei teatri di Leopoli, Poznań o Varsavia. Come direttore, sempre alla ricerca di un sapiente equilibrio artistico ed economico, puntò comunque coraggiosamente sul repertorio contemporaneo, polacco e straniero, e ben presto si guadagnò la fama di promotore della drammaturgia italiana. Infatti, in quel periodo, sui palcoscenici sommersi dal repertorio francese, arricchito da testi inglesi, tedeschi, eventualmente russi, raramente si trovavano proposte di meno scontata provenienza<sup>1</sup>. Accanto a Pirandello, che nei tempi della prima direzione di Trzciński ritornò sul palcoscenico ancora due volte, introdusse autori come Sem Benelli, Rosso di San Secondo, Dario Niccodemi e Giovacchino Forzano. Ma anche lui dovette fare i conti con la realtà economica del suo teatro, e così nei tempi della seconda direzione “rischiò” puntando solo su due nomi italiani: Guido Rocca e Guido Cantini<sup>2</sup>.

Mettere in cartellone uno sconosciuto autore italiano di nome Pirandello fu il primo dei suoi azzardi. Ma il rischio valse decisamente la candela. La critica giudicò il testo: “un esperimento originale” e – addirittura – “una leccornia” (Haecker 1923), sottolineando la rapidità della messa in scena rispetto alla prima italiana.

Il testo ebbe sette rappresentazioni, apparentemente poche in confronto al leader della classifica della stagione: la commedia di Nikolai Evreinov *Ciò che più importa* (34 rappresentazioni) (cfr. Wajda-Woźniakowska 2008, Kannenberg 1919–1939). Ma il risultato conseguito gli dette un posto in classifica ex equo con titoli importanti quali *Warszawianka* (*La Varsaviana*) di Wyspiański o *Fireyk w zalotach* (*Il cicisbeo*) di Franciszek Zabłocki. Il cracoviano Wyspiański, importante riformatore della scena e unico autore del tempo in grado di dialogare con la grande tradizione romantica, visse con il teatro di Cracovia un rapporto conflittuale; ciononostante vi furono promotori della sua opera che stava diventando preziosa per la riflessione sulla teatralità moderna (vista la forma) e fondamentale per il repertorio nazionale polacco (vista la tematica). Invece Zabłocki era uno dei più affermati commediografi polacchi ottocenteschi, acclamati sia dal pubblico che dalla

<sup>1</sup> Per l'insieme dei testi drammaturgici italiani messi in scena o tradotti e pubblicati in Polonia dall'inizio dei nostri rapporti culturali fino al 2007, rinvio alla bibliografia delle traduzioni polacche dall'italiano: Miszańska, Gurgul, Surma-Gawłowska & Woźniak 2007: 452–545.

<sup>2</sup> Trzciński ritorna al Teatro Municipale come direttore nella stagione 1929/30 dedicando decisamente meno attenzione alla drammaturgia italiana. Tra i 44 drammi rappresentati nella stagione 31/32 troviamo solo una pièce di Gino Rocca (*Tragedia senza eroe*, 27.02; 6); nella stagione seguente la situazione è paragonabile: tra i 34 testi v'è una commedia di Guido Cantini (*Mad*, 1.04; 5).

critica. Questo confronto fa capire che le sette rappresentazioni pirandelliane furono un risultato medio, ma niente affatto malvagio<sup>3</sup>.

La presenza di quel testo nel repertorio del Teatro Municipale ebbe però ripercussioni molto più durature. La critica, cercando di abbinare il discorso pirandelliano ad un contesto più vasto, puntò tra l'altro su Evreinov e su Wyspiański, anche loro – come è stato già accennato – promossi su questo palcoscenico. Parlare di Pirandello significava dunque parlare del Teatro e del suo direttore costretto a dimostrare continuamente agli avversari la fondatezza delle proprie strategie di manager-artista e l'infondatezza delle accuse che gli si muovevano. Con la presenza di Pirandello nel repertorio, il Teatro e il suo direttore confermavano l'apertura al nuovo, coraggio e qualità artistica.

Pirandello ritornò sul palcoscenico cracoviano un anno dopo con *Il piacere dell'onestà* (20.02.1924). Tra i 35 nomi della stagione, fu accompagnato da Niccodemi (*La maestra*, 10.11; 12) e da Rosso di San Secondo (*Marionette, che passione*, 29.03; 8). La commedia ebbe 8 rappresentazioni: poche rispetto al *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare (20.11; 34), ma considerando le 6 rappresentazioni di *R.U.R.*, testo d'avanguardia di Karel Čapek – il risultato fu piuttosto soddisfacente. Anche questa volta Trzciński si limitò ad inscenare il dramma lasciando la regia al primo attore. Nel caso precedente era stato Józef Sosnowski, ora fu Marian Jednowski che col ruolo di Angelo Baldovino celebrava il suo giubileo di trent'anni di presenza sul palcoscenico cracoviano. In queste circostanze la prima, costretta al successo, destò molto interesse da parte della stampa locale e fece parlare per tre giorni sia dell'attore celebrato che della poetica dell'autore italiano. Considerando che fu proprio Trzciński a decidere del repertorio per la serata di gala, la scelta può essere interpretata come elemento di una lungimirante politica di diffusione dell'arte pirandelliana<sup>4</sup>.

Solo nel 1925 Trzciński decise di misurarsi con la regia di un testo pirandelliano. La sua scelta cadde su un altro successo del tempo: *Enrico IV*. L'opera era già apparsa in Polonia come *Żywa maska* (*Maschera viva*) ed è l'unico caso in cui un titolo pirandelliano originale venne sostituito con una variante polacca, evidentemente con l'intento di incrementare la curiosità del pubblico. È difficile dire in che misura il trucco influì sull'interesse degli spettatori, ma è certo che le 16 rappresentazioni furono uno dei risultati più rilevanti della stagione, in cui tra i 47 titoli solo 7 ebbero un risultato migliore.

Quella scelta ponderata fu esemplificativa per il direttore Trzciński: curiosità intellettuale, coraggio estetico e coerenza artistica furono legate ad una indispensabile prudenza direttoriale; il testo aveva già acquistato fama, per di più il suo carattere aveva sedotto probabilmente Trzciński-regista, affezionato al repertorio realistico da camera, che aprontò lo spettacolo con la massima cura (Braun 1967: 132). La rappresentazione sigillò la fama del Teatro Municipale e del suo direttore, permise di considerarlo un vero e proprio teatro d'arte che, nonostante le difficili condizioni economiche, seppe mantenere coerente la sua politica artistica. Grazie a questa coerenza Trzciński passò alla storia del teatro polacco come uno dei migliori direttori del tempo, mantenendo anche la fama di ottimo regista.

<sup>3</sup> In quella stagione tra i 42 testi, di cui 22 di autori polacchi, fu rappresentata anche una pièce di Sem Benelli (*La cena delle beffe*, 19.05; 11).

<sup>4</sup> Cfr. le critiche del 23 febbraio 1924 su *Nowości Ilustrowane*, *Naprzód*, *Czas*, *Kurier Ilustrowany*, del 24 febbraio su *Goniec* e *Nowy Dziennik* e del 25 febbraio su *Kurier Wieczorny*.

La prima cracoviana di *Enrico IV (Maschera viva)* ebbe luogo il 12 novembre 1925. Il ruolo del protagonista fu affidato all'attore-regista varsaviano Wojciech Brydziński (1877–1966). Brydziński aveva debuttato nel 1894 ne *I masnadieri* di Schiller e da quel lontano momento aveva calcato i palcoscenici di numerosi teatri polacchi in Polonia, Russia e Ucraina, misurandosi tra l'altro con il più alto repertorio romantico polacco e straniero. Contemporaneamente, a partire dagli anni '20 partecipò a numerosi film tra cui la versione cinematografica dell'epopea nazionale *Il Signor Taddeo (Pan Tadeusz, 1928)* dove impersonò la figura del suo autore, Adam Mickiewicz.

All'inizio della carriera il giovanissimo Brydziński era apparso a Cracovia nella stagione 1900/01, ma il suo contratto non era stato rinnovato. L'attore aveva faticato per anni combattendo contro i suoi difetti fisici e cercando di sradicare il suo cantilenante accento dell'est, ed inizialmente niente lasciava prevedere la sua futura fama. I successi vennero a partire dal 1915, così che nel 1925 veniva già considerato un attore affermato. Ciononostante, per un puro caso, nella stagione 1925/26 si trovò senza scritturazione e fece un breve ritorno al teatro di Cracovia.

Le recensioni furono più che positive. Sottolineavano il ricco ventaglio di sentimenti ed emozioni con cui l'attore aveva costruito il personaggio rendendolo convincente sia nella dimensione della pazzia che in quella della dolorosa coscienza (Bol 1925, Sinko 1925); puntavano sull'attrazione esercitata sul pubblico che aveva seguito "ogni sguardo, ogni mossa, ogni intonazione della voce con il fiato sospeso" (Kanfer 1925). Henryk Rostworowski, autore teatrale conosciuto all'epoca anche in Italia, definì la rappresentazione "un miracolo" (Rostworowski 1925).

Il ruolo di Enrico IV va quindi annoverato tra i successi di quella stagione, ma la drammaturgia di Pirandello avrebbe in breve sigillato il valore di questo attore in modo ancora più spettacolare. Nel 1931 Brydziński interpretò Angelo Baldovino nel *Piacere dell'onestà*. La messa in scena fu preparata dal Teatro Nuovo sul nuovo palcoscenico da camera (Sale Redutowe). Questo spazio favorì l'effetto finale: era uno spazio "di modeste dimensioni, in cui la dinamicità veemente presente di tanto in tanto nei testi pirandelliani veniva ridimensionata dall'espressione concentrata e socchiusa di Brydziński, maestro del teatro da camera". L'attore aveva impregnato il ruolo "di amarezza e di denigrazione, aveva trasmesso un suggestivo stato d'animo dominato dall'angoscia e dalla paura, da cui scaturivano eccessi di rabbia contrastati con momenti di cupezza" (Szletyński 1984: 138–139). Karol Irzykowski, uno degli scrittori e critici più influenti dell'epoca, così commentò le sue capacità attoriali: „Quando interpreta persone intelligenti, gli si crede in questa intelligenza. Attacca le battute come se volesse morderle. Nelle sue interpretazioni s'avvicina sempre ai margini della follia. Gli piacciono anche i momenti di una certa sonnolenza, di dormiveglia. Come Angelo desta ammirazione, convince e fa ardere" (Szletyński 1984: 139).

Nel momento in cui Trzciński introduceva *Enrico IV* nel repertorio del suo teatro (con il ruolo di Brydziński), la pièce era già stata portata al trionfo a Varsavia da Kazimierz Junosza-Stępowski (1880–1943). Negli anni seguenti Junosza la rappresentò in varie città polacche e, alla fine, nella stagione 1935/36 la portò a Cracovia, il che permise al pubblico del Teatro Municipale di paragonare le due creazioni.

Misurandosi per la prima volta con Enrico IV, Junosza aveva già alle spalle una lunga esperienza attoriale, ma fu il primo ruolo tragico nel suo repertorio. Il suo nome veniva

associato con i melodrammi e con le commedie, in cui riusciva a proporre personaggi psicologicamente convincenti e molto apprezzati dagli spettatori. Ritenuto un “bravo” attore, ad un tratto diventò un “grande” attore. La sua creazione fu vista come una straordinaria metamorfosi provocando lo stupore generale. Kornel Makuszyński, commentando la sua esibizione, scrisse: “Il suo talento eruppe come un vulcano e davanti agli occhi del pubblico incredulo nacque un grande attore tragico” (Kowalska 2000: 149).

Il 24 settembre 1925, giorno della prima al Teatro Nazionale di Varsavia, fu quindi il giorno del trionfo personale di un “rinato” Junosza. L’attore dominò la sala dalla prima apparizione, prima ancora di aver pronunciato la prima battuta. A differenza di molti altri attori, tra cui Brydziński, non fu tentato dall’idea di interpretare la prima parte in chiave di una vera e propria follia. Il suo Enrico fu dall’inizio lucido. Ciò che lo distingueva dagli altri era una profonda sofferenza, resa con sguardi eloquenti, con le smorfie dolorose e ironiche delle labbra serrate, pause significative, parole sospese e battute incompiute. Chi lo vide, sottolineava l’espressività dello sguardo, trovandovi disprezzo, commozione, perspicacia, forza visionaria, rimprovero muto o minaccia nascosta (Kowalska 2000: 176). L’effetto desiderato da Pirandello fu decisamente ottenuto se il recensore scrisse: „A volte tutti gli altri sembravano pazzi, tranne il pazzo che pronunciava delle verità di un altro mondo ma convincenti” (Breiter 1925). Doveva essere una creazione sconvolgente, impregnata di orrore, di mistero e non libera di deformazioni grottesche (Kowalska 2000: 177). I recensori sottolinearono l’impressione che l’interpretazione fece sul pubblico; Adam Grzymała-Siedlecki scrisse: „la sala tremava” ed il corrispondente del giornale italiano “Il Veneto” presente in sala, trasmise alla sua redazione le seguenti parole: “La serata del 24 settembre 1925 diventò un punto di svolta nella carriera di Junosza. L’attore noto, bravo o addirittura bravissimo con un salto di bravura raggiunse l’apice” (Kowalska 2000: 181).

Il ruolo di Enrico IV fu quindi non solo un trionfo, ma anche un momento di svolta nella carriera dell’attore: gli spianò la strada verso il grande repertorio tragico che gli si aprì davanti a partire dall’*Otello* Shakespeariano interpretato dall’attore nella stagione successiva.

A Cracovia la prima della “sua” *Maschera viva* (*Enrico IV*) ebbe luogo il 4 settembre 1935<sup>5</sup>. Sul cartellone apparve il nome di Karol Frycz, uno dei più apprezzati registi e scenografi del tempo. Ma il vero padre del successo di Junosza era stato Aleksander Węgieńko (1893–circa 1942), che aveva diretto il famosissimo spettacolo di Varsavia. L’influsso di Węgieńko sull’interpretazione di Junosza fu sottolineato varie volte. Il lavoro attoriale fu strettamente legato alla poetica scenica espressionista di Węgieńko. Il suo espressionismo si manifestava sia nei caratteri della composizione scenica (deformazione, grottesco, dissonanze, forti contrasti tra luci e ombre) che nella tecnica di creazione della tensione scenica (ottenuta per esempio tramite una studiata prossemica, spesso basata sulla contrapposizione della figura solitaria del protagonista al gruppo costituito di altri personaggi). “Il regista, dotato di una straordinaria intuizione [...] decise di sorvolare sulle tragedie personali di Enrico IV, e concentrandosi invece al massimo sul suo potere di suggestionare coloro che gli stanno accanto, come i quattro paggi, il

---

<sup>5</sup> Tra le recensioni cfr. per es. *Czas* (19.09.1935), *Express Ilustrowany* (18.09), *Głos Narodu* (17.09), *Naprzód* (18.09), *Tempo Dnia* (16.09).

cui ruolo scenico venne sottolineato con forti accenti espressivi delle loro interpretazioni e con una adeguata illuminazione” (Kowalska 2000: 55).

Anche la messa in scena di *Sei personaggi* realizzata da Węgieńko nel Teatr Mały (Piccolo Teatro) di Varsavia nel novembre del 1923 aveva avuto un carattere espressionista (cfr. Szaniawski 1956). E anch'essa era diventata un grande evento, dando inizio ad un dibattito letterario svolto intorno alle nozioni di verità e finzione, solitudine e tragicità della vita, e relativismo epistemologico, che avevano interessato non solo una stretta cerchia di artisti e letterati, ma un pubblico molto più vasto. Quello spettacolo – come scrisse Tadeusz Boy-Żeleński – “fu vivo dalla prima all’ultima scena” e la vita gli fu data “con la volontà, intelligenza e il lavoro del regista”. Quello spettacolo innalzò evidentemente l’artista nella gerarchia teatrale polacca del tempo (Boy-Żeleński 1963: 242–243).

Prima però che Węgieńko si facesse conoscere come lo straordinario regista di *Enrico IV* e di *Sei personaggi*, il suo primo incontro con Pirandello era avvenuto a Cracovia al Teatro Bagatela (Bagatella). All’epoca era un teatro d’intrattenimento, fondato, a differenza del Teatro Municipale, per soddisfare i gusti di un pubblico meno esigente. Si specializzava nella farsa, nella commedia leggera e nei gialli scenici. Ogni tanto però, per migliorare la sua reputazione, rischiava una rappresentazione più ambiziosa, tanto più che non era affatto privo di bravi attori (Jabłonkówna 1960: 31). Negli anni 1921–1923 vi fu scritturato Aleksander Węgieńko con le mansioni che superavano di gran lunga i compiti attoriali. Węgieńko diventò anche regista e direttore artistico di quella scena. Non fu il suo primo incontro con Cracovia. Vi era arrivato infatti nella stagione 1917/18 con alle spalle una serie di esperienze attoriali in varie città, tra cui Vilnius, Varsavia e Łódź. Solo che nonostante questo bagaglio di esperienze, nel lontano 1917 rimaneva un principiante, mentre nel 1923 dai più grandi successi varsaviani lo separavano solo due anni. In attesa di ciò il regista preparò a Cracovia la prima *L’uomo, la bestia e la virtù*, l’unica traccia della presenza pirandelliana in quel teatro.

Węgieńko regalò al Teatro Bagatela anche un altro successo made in Italy. Mise in scena la commedia di Dario Niccodemi *L’alba, il giorno, la notte* (1923) interpretandovi contemporaneamente il ruolo del protagonista. Quella regia fu considerata una delle migliori in tutto il suo patrimonio artistico, ma una parte del successo fu merito di Zofia Jachimecka, traduttrice e conoscitrice del teatro contemporaneo italiano, che gli aveva suggerito di prendere in considerazione proprio questo testo.

Jachimecka si era interessata molto presto al teatro. Da giovane si era iscritta alla scuola teatrale aperta a Cracovia da Gabriela Zapolska, una delle più importanti drammaturghe polacche e attrice nel teatro parigino di Antoine. Aveva vissuto quell’esperienza con grande entusiasmo, ma alla fine aveva abbandonato il sogno di una futura carriera teatrale, nonostante i sinceri incoraggiamenti da parte di Zapolska. Come moglie del professor Jachimecki<sup>6</sup>, musicologo di fama internazionale, aprì invece le porte della propria casa agli amici artisti, diventando padrona di un importante salone artistico di Cracovia.

La collaborazione della Jachimecka con il teatro (non solo quello di Cracovia) comincia nel primo decennio del Novecento. È la traduttrice preferita di numerosi registi

<sup>6</sup> Zdzisław Jachimecki, fondatore della facoltà di musicologia dell’Università Jagellonica, conosciuto in Europa grazie alle sue conferenze dedicate alla musica polacca tenute tra l’altro in Italia: a Roma, Firenze, Bologna, Padova e Venezia; intenditore d’arte teatrale, autore di critiche teatrali, ma anche di un dramma rappresentato sul palcoscenico del Teatro Municipale nella stagione 1915/16 intitolato *Wysokie C* (4 III; 4).

e/o direttori di teatro tra cui Aleksander Zelwerowicz, Juliusz Osterwa, Ludwik Solski, Arnold Szyfman e Roman Niewiarowicz. È certamente brava (traduce di solito commedie francesi e italiane), ma la sua popolarità è legata anche a qualcos'altro: allacciando amicizie con autori stranieri offre le traduzioni esenti dal pagamento dei diritti d'autore, il che rende tali messe in scena particolarmente convenienti. Per di più, come nel caso di Węgieńko, sa proporre testi che incontrano poi una buona accoglienza da parte del pubblico<sup>7</sup>.

Nel 1920, preparando la prima di *Sei personaggi* al Teatro Municipale il direttore Trzciński, attentissimo alla qualità delle traduzioni, le affida il testo di Pirandello<sup>8</sup>. È il suo primo incontro "professionale" con questo autore. Non lo conosce ancora personalmente, ma lo conoscerà alcuni anni dopo; una conferma di tali contatti è reperibile oggi nell'archivio della Biblioteca Jagellonica in cui viene custodita una parte della corrispondenza dei coniugi Jachimecki<sup>9</sup>.

Col tempo Jachimecka diventerà una delle più importanti traduttrici dell'opera del siciliano, ma le deve molto tutto il teatro italiano modernista<sup>10</sup>. Tra i 23 testi teatrali di Pirandello tradotti in Polonia, le dobbiamo 10 versioni (accando ai *Sei personaggi* sono: *Come tu mi vuoi*, *Il berretto a sonagli*, *Il piacere dell'onestà*, *La patente*, *Lazzaro*, *Liolà*, *L'uomo*, *La bestia e la virtù*, *Ma non è una cosa seria*) a cui bisogna aggiungere i 18 racconti dell'autore. Quel lavoro la rende una delle più meritevoli traduttrici polacche dell'opera di Pirandello e, protraendosi per decenni, contribuisce alla presenza del siciliano sui palcoscenici polacchi anche nel secondo Novecento.

## BIBLIOGRAFIA

- BOL. P. [Bolesław Pochmarski], 1925, Teatr im. J. Słowackiego, *Nowa Reforma* 264, 15.11.1925.  
 BOY-ŻELEŃSKI Tadeusz, 1963, *Flirt z Melpomeną*, *Wieczór IV*, Warszawa: PIW.  
 BRAUN Kazimierz, BRAUN Zofia, 1967, *Teofil Trzciński*, Warszawa: PIW.  
 BREITER Emil, 1925, Teatr Polski. *Żywa maska* (Henryk IV) Ludwika Pirandello, *Świat* 40, 03.10.1925.  
 BUDZISZ Władysław, 1924, Teatr im. Słowackiego, *Goniec* 45, 24.02.1924.  
 FORYSIAK-STRAZZANTI Alicja, 1993, *Teatr Pirandella w Polsce*, Poznań: Wyd. Naukowe UAM.  
 HAECKER Emil, 1923, *Z teatru*. Teatr im. J. Słowackiego – Sześć postaci..., *Naprzód* 108, 9.05.1923.  
 HAECKER Emil, 1924, Jubileusz Mariana Jednowskiego, *Naprzód* 44, 23.02.1924.  
 JABLONKÓWNA Leonia, 1960, *Aleksander Węgieńko*, Warszawa: PIW.

<sup>7</sup> I dati provengono da uno scambio di corrispondenza con Maria Porębska che sta preparando un libro dedicato a Jachimecka e che ringrazio per la collaborazione.

<sup>8</sup> Il copione è reperibile presso l'archivio del Teatr im. Słowackiego: le modifiche apportate dal regista sono insignificanti.

<sup>9</sup> Vi si trova una cartolina datata 26 gennaio 1925. Il mittente è Giuseppe Piazza (1882–1969), giornalista, autore di scritti di tematica storica e filosofica, evidentemente anche amico di Pirandello. Nella cartolina leggiamo tra l'altro: "Gentile Signora, Pirandello è stato a letto, ammalato [...]. Mi ha detto al telefono che sarà lietissimo di vederla". Questo viaggio, come sappiamo, frutterà nuovi contatti artistici e risulterà prezioso sia per la traduttrice che per il nostro teatro.

<sup>10</sup> Tradusse anche Niccodemi (7 testi negli anni '20), Lugi Chiarelli (4 testi negli a. '20–'40), Giovachino Forzano (3 testi negli a. '20), Arnaldo Fraccaroli (3 testi negli a. '20.), Gherardo Gherardi, Rosso di San Secondo, Gino Rocca, Guido Cantini, Roberto Bracco, Sabatino Lopez, Aldo de Benedetti e altri). Tra le prose una delle 13 versioni polacche di *Pinocchio* (del 1954).

- KANFER Mojżesz, 1925, Z Teatru im. J. Słowackiego – Żywa maska, *Nowy Dziennik* 255, 15.11.1925.
- KANNENBERG Tadeusz, 1919–1939, *Statystyka przedstawień dramatu w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego w Krakowie od dnia 28.08.1919 do dnia 15.11.1939*, sygn. 724/56/2, Kraków: Archiwum Teatru im. J. Słowackiego.
- KOWALSKA Jolanta, 2000, *Kazimierz Junosza-Stępowski*, Warszawa: Errata.
- L.F. [Leon FELDMAN], 1935, Z Teatrów. Teatr im. Słowackiego. Henryk IV, *Naprzód* 209, 18.09.1935.
- MISZAŁSKA Jadwiga, GURGUL Monika, SURMA-GAWŁOWSKA Monika, WOŹNIAK Monika, 2007, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Kraków: Collegium Columbinum.
- ROSTWOROWSKI Hubert, 1925, Z Teatru im. J. Słowackiego – Żywa maska, *Głos Narodu* 265, 15.11.1925.
- S.W. BAL [Stanisław Witold BALICKI], 1935, Kazimierz Junosza Stępowski w „Henryku IV” Pirandella, *Tempo Dnia* [senza numero], 16.09.1935.
- SINKO Tadeusz, 1925, Z Teatru Miejskiego, *Czas* 265, 15.11.1925.
- SZANIAWSKI Jerzy, 1956, *W pobliżu teatru*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- SZLETYŃSKI Henryk, 1984, Wojciech Brydziński, (in:) *Sylwety i wspominki*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- T.S. [Tadeusz SINKO], 1935, Z Teatru Krakowskiego. Na szczytach sztuki aktorskiej. Henryk IV, *Czas* 257, 19.09.1935.
- WAJDA-WOŹNIAKOWSKA Elżbieta, 2008, *Repertuar pierwszej dyrekcji Teofila Trzcńskiego w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1918–1926*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- WAŚKOWSKI Antoni, 1935, Z Teatru im. Słowackiego. Henryk IV, *Głos Narodu* 254, 17.09.1935.
- WOYCICKI Alfred, 1969, *75 lat Teatru im. Juliusza Słowackiego*, Kraków: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne.
- Z.O. [Tadeusz SINKO], 1924, Z teatru. Rozkosz uczciwości, *Czas* 44, 23.02.1924.