

Luigi Antonelli e il rapporto con Luigi Pirandello: *Il Maestro* (1934)

Ilaria Torrieri

Università degli Studi "G. d'Annunzio"
(ilaria.torrieri01@gmail.com)

Abstract

Ciò che ha maggiormente suscitato il mio interesse nei confronti della figura di Luigi Antonelli e del suo speciale rapporto con Luigi Pirandello è stata la consultazione dei manoscritti e dattiloscritti del drammaturgo abruzzese presso l'archivio di famiglia situato a Roma. In particolare, ho consultato i dattiloscritti delle commedie in tre atti *La nascita dell'uomo*, *La casa a tre piani*, *Il convegno*, *La bottega dei sogni*, *Fior di valle* e degli atti unici *Adamo ed Eva*, *Non perdere il treno*, *Incontro sentimentale*, un testo senza titolo su un litigio tra fidanzati per motivi di sport, divenuto poi *Amore sportivo*, *C'è qualcuno al cancello*, *I diavoli nella foresta*, *Storia di burattini*. Tra i manoscritti, invece, vi sono il racconto *Sulle ali della scapolamina*. *La mia operazione chirurgica*, il racconto *Aligi senza gregge* e *Sulle ali della scapolamina*. *La mia operazione chirurgica e Pinocchio*, *avventura fantastica di Collodi nella realizzazione scenica di Luigi Antonelli*. Sulla base dello studio di tali opere, del pensiero di Antonelli, della sua biografia e dell'importante collaborazione con Pirandello, ho deciso di analizzare in maniera approfondita le influenze reciproche, le corrispondenze varie, i simili e i diversi punti di vista.

1. Introduzione

Il mio interesse nei confronti della figura di Luigi Antonelli e del suo speciale rapporto con Luigi Pirandello nasce in seguito alla consultazione dei manoscritti e dattiloscritti del drammaturgo abruzzese presso l'archivio di famiglia situato a Roma.¹ In particolare, ho consultato i dattiloscritti delle commedie in tre atti *La nascita dell'uomo*, *La casa a tre piani*, *Il convegno*, *La bottega dei sogni*, *Fior di valle* e degli atti unici *Adamo ed Eva*, *Non perdere il treno*, *Incontro sentimentale*, un testo senza titolo su un litigio tra fidanzati per motivi di sport, divenuto poi *Amore sportivo*, *C'è qualcuno al cancello*, *I diavoli nella foresta*, *Storia di burattini*. Tra i manoscritti, invece, vi sono il racconto *Sulle ali della scapolamina*. *La mia operazione chirurgica*, il racconto *Aligi senza gregge* e *Pinocchio*, *Avventura fantastica di Collodi nella realizzazione scenica di Luigi Antonelli*.² Sulla base dello studio di tali opere, del pensiero di Antonelli, della sua biografia e dell'importante collaborazione con Pirandello, ho deciso di analizzare in maniera approfondita le influenze reciproche, le corrispondenze varie, i simili e i diversi punti di vista.³

¹ L'archivio di Luigi Antonelli è custodito da sua nipote Elisabetta Orsini (pelasgi7@gmail.com).

² Come già osservato nel volume *Teatro* (2001), a cura di Luciano Paesani, i drammi ancora oggi inediti, che io stessa ho avuto occasione di consultare presso l'archivio, sono *La nascita dell'uomo* e *Fior di valle*, conservati solo presso lo stesso. *Amore sportivo*, *Pinocchio*, *avventura fantastica di Collodi*, *Maurizio* e *Bellerofonte*, invece, sono stati pubblicati postumi nella già citata raccolta *Teatro*.

³ Si veda: Livio (1976); Oliva (1992); Paesani (1992); Giammarco (2000).

2. L'appartenenza al grottesco e la rottura con il teatro borghese

La produzione di Luigi Antonelli si colloca in un'epoca in cui il teatro, con le sue complessità culturali e le aspirazioni alle novità, annuncia i cambiamenti dei tempi e la perdita, da parte dell'uomo, di alcune certezze. È appena conclusa la stagione futurista quando, con *L'uomo che incontrò se stesso* del 1919, Antonelli entra a far parte della schiera degli autori grotteschi. Il drammaturgo, pur scegliendo stratagemmi diversi rispetto al movimento precedente nel manifestare la rottura con il teatro borghese, ne condivide l'aspetto comico e ludico.⁴

Mentre la rivolta del futurismo partiva dall'esterno del teatro borghese, il movimento del grottesco muove i primi passi dall'interno dello stesso, ma con un "limite": quello di rimanere legato ad esso, dal momento che non ha un *novum* da sostituire alle scene tradizionali. Pertanto, la corrente degli autori grotteschi finisce per restare su temi già noti, quali il ritorno al sentimento, alla natura, la centralità dell'uomo che è in grado di porsi al di sopra della storia e il triangolo amoroso, ma tutto reso al pubblico attraverso la cifra parodica e tragicomica.

Gli autori grotteschi, tuttavia, cercano un sublime da sostituire a quello del teatro borghese, seppur non nell'ottica della macchina e della velocità, ma in quella burattinesca che li avvicina a quella delle marionette futuriste, come sostiene Silvio D'Amico: «Le nostre gioie e i nostri dolori non sono altro che illusioni di un destino cieco, gli uomini non sono che burattini nelle sue mani. Dobbiamo riderne o piangerne? La parola grottesco non impegna in nessun senso» (D'Amico 1920: 80)⁵.

Notevoli sono i punti di contatto tra gli autori del grottesco e Filippo Tommaso Marinetti, il fondatore dell'avanguardia futurista, come è evidente da *Le Roi Bombance* del 1905 e *Les poupées électriques* del 1909, ispirate al teatro del drammaturgo francese Jarry, in particolare all'opera *Ubu roi* del 1896.⁶ La prima è una "tragedia satirica", come dichiarato da Marinetti nel sottotitolo della stessa, caratterizzata da elementi macabri, che saranno poi tipici del grottesco, dal momento che si basa sulla metafora gastronomica del popolo che mangia il cadavere del re, per poi farlo rinascere. La metafora carnevalesca contribuisce a definire il tono grottesco dell'opera, mediante il quale Marinetti realizza la parodia della realtà per due motivi: innanzitutto per suscitare paura, poi, allo stesso tempo, per esorcizzare la stessa, in modo tale da provocare il riso nello spettatore. Come ha sostenuto lo studioso Luca Bani in merito a *Le Roi Bombance*: «Vi sono brani di lirismo volutamente esasperato e momenti di estremo realismo, infarciti di macabra antropofagia e delle più minute descrizioni delle funzioni gastro-intestinali, tutti inseriti in un'atmosfera cupa e desolata» (Bani 2006: 362).

A tal proposito, Gigi Livio insiste sull'importanza del ridere senza tener conto del problema, cosa che si ritroverà nell'ironia tipica del grottesco che, intrisa anche di tragico, stravolge le

⁴ In merito al rapporto di Antonelli con il grottesco ho consultato: Livio (1976), Verdone (1992), Salsano (1992), Sammartano (1994), Giammarco (2000), Paesani (2001), Bani (2006).

⁵ Poi in Sammartano (1994).

⁶ Il testo di Jarry segue le vicende di Padre Ubu che, dopo aver ucciso il re Venceslao, prende il suo posto sul trono, difendendosi dalle mire del figlio del re morto che rivendica i diritti da parte del padre. Ubu è essenzialmente una marionetta che, privo di qualsiasi tipo di passione, agisce in maniera non consapevole, animato soltanto da una vena goliardica e carnevalesca, la stessa che anima *Le Roi Bombance* di Marinetti.

caratteristiche della commedia borghese tradizionale presentandole al pubblico svuotate del loro originario significato, in un'ottica straniante.⁷

Les poupées électriques, invece, è una farsa di carattere allucinatorio che condividerà con il grottesco la tematica dei fantocci che, in questo caso, assistono al gioco erotico dei due personaggi, per poi essere gettati in mare dal costruttore degli stessi. I due fantocci sono resi tali dal dolore che pietrifica l'uomo e, al tempo stesso, pone sul volto dello stesso l'espressione della smorfia tipica pirandelliana. In un clima immerso tra simbolismo e espressionismo, l'opera presenta anche il tema, tanto caro ad Antonelli, dello sdoppiamento della personalità, dal momento che i personaggi sono proiezioni della natura umana e finiscono per essere ciò che avevano paura di diventare.

Un esempio di impiego di burattini nell'opera antonelliana si troverà nell'atto unico del 1925, *Storia di burattini*.⁸ Qui l'autore, non solo concede la parola a dei burattini della compagnia degli Sghignazzanti, ma li rende anche animati, senza ricorrere alla dipendenza del burattinaio, cosa che sconvolge il servitore incredulo fino a farlo svenire.

Accanto a *Storia di burattini*, all'interno della stessa raccolta,⁹ vi è la commedia in un atto *La testa sulle spalle*,¹⁰ edita nel 1927, in cui è possibile notare una satira del regime fascista. Un gruppo di burattini riesce a scappare dal comando di un burattinaio ma, una volta liberi, avvertono l'esigenza di eleggere capo uno di loro. Quando, però, la testa di costui viene sganciata e sostituita da quella di tiranno, ecco che comincia a comportarsi come tale e, pertanto, si verifica ciò che i burattini temevano: si diventa tiranni dal momento in cui si assume il potere¹¹.

Oppure è il caso di *Avventure di Pinocchio*, testo inedito, messo in scena nel 1933 al Teatro Valle di Roma, e soprattutto de *La bottega dei sogni* per la presenza delle creature mitiche nate dalla fantasia del mago Rossel, il quale le ha create modellandole a proprio piacimento e, per questo, diverse dagli umani. Quest'ultima commedia, messa in scena nel 1927 al Teatro Nazionale di Roma dalla compagnia del Dopolavoro, che annoverava tra gli interpreti Andreina Pagnani, venne così recensita nello stesso anno per «Il Giornale d'Italia» da Fausto Maria Martini: «L'Antonelli sa muoversi con qualche destrezza nei campi dell'irreale; e di qui certa piacevole festività prevalentemente pittoresca e decorativa che è piaciuta agli ascoltatori» (Martini: 1927).

Nell'analizzare gli aspetti del femminile in Antonelli, Marilena Giammarco ne traccia una significativa interpretazione, legata alla figura della bambola e, quindi, del fantoccio, con particolare riferimento alle raccolte di novelle *Il pipistrello e la bambola* (1919), *La donna in vetrina* (1926) e *Primavera in collina* (1929): «Lo scrittore abruzzese porta alla ribalta statue, spauracchi, burattini: umane parvenze pirandellianamente aspiranti alla vita, in una dimensione che sembra smarrita» (Giammarco 1992: 43). Per quanto la donna sia imprigionata dai fili del suo essere bambola, dunque, è sempre tesa verso la ricerca della propria umanità e della propria identità, seppur invano.

⁷ Così Livio, dunque, definisce l'ironia grottesca: «l'impossibilità tutta storica e tutta empiricamente patita a ridere ancora di quel riso, a ridere cioè senza porsi i vari problemi cui la mitologia della commedia borghese nella sua ultima fase li poneva di fronte» (Livio 1976: 61).

⁸ L'opera venne rappresentata nel 1926 a Milano dalla Compagnia Stabile dell'Arciboldi.

⁹ La raccolta in questione è *Il dramma, la commedia, la farsa. La testa sulle spalle. Storia di burattini*, Sapiientia, Roma, 1927.

¹⁰ L'atto unico venne rappresentato nel 1926 a Milano dalla compagnia stabile dell'Arciboldi.

¹¹ Si veda Giammarco (2000:100).

Nonostante gli autori del grottesco comprendano la necessità di rompere con il teatro del passato, non hanno il coraggio di andare oltre, motivo per cui rimangono fermi e limitati nelle loro posizioni, realizzando quella che Mario Verdone definisce «una rivoluzione antiborghese fatta da borghesi» (Verdone 1992: 8).

Pur condividendone la percezione della scena come mescolanza di tragico e comico, bisogna ricordare come Antonelli rifiutò ogni appartenenza al non-movimento del grottesco: infatti, come sostiene Giancarlo Sammartano, «del grottesco manca al teatro di Antonelli quel *quid* di cupo e ossessivo, quell'atmosfera lugubre e beffarda ad un tempo, dove pessimismo e relatività generano cinismo»¹² (Sammartano 1994: 11). Pertanto, invece di "opere grottesche", le espressioni che al meglio designano la produzione antonelliana sono quelle di "avventura fantastica" e di "lirismo fantastico", dal momento che Antonelli si servì dell'elemento lirico, accompagnato dalla fantasia, per realizzare al meglio le rappresentazioni. Da uomo esperto di teatro e immerso in esso, infatti, Antonelli si rese conto che la scrittura trovava approvazione solo dopo l'esperienza in scena e, quindi, che la rappresentazione era l'unico modo per dare concretezza all'opera e alla dignità artistica dell'autore.

Al disincanto immorale di Chiarelli, palesato in *La maschera e il volto*,¹³ Antonelli sostituiva una riflessione dal carattere morale, incorniciata dal lirismo di fondo e dall'atmosfera magica. Antonelli finisce così per ripercorrere la stessa strada di Rosso di San Secondo, la cui opera *Marionette, che passione!* era stata allestita da Talli nel 1918 al Teatro Manzoni di Milano. In quel caso l'azione si muoveva attorno alle vicende di tre personaggi definiti sulla base dell'abbigliamento: il Signore in grigio, il Signore a lutto e la Signora dalla volpe azzurra. Tutti e tre erano accomunati dal fatto che, pur ripudiando la passione, ne erano strettamente legati e da qui aveva origine il senso del ridicolo e del paradosso che animava l'opera. La tematica potrebbe risultare simile a quella di Chiarelli, ma, indagando a fondo, è evidente che il Signore a lutto non dichiara da subito la sua inflessibilità come nel caso di Cirillo de *La maschera e il volto*, ma è già vinto in partenza: è consapevole di essere ancora legato alla moglie, benché costei lo abbia tradito, così come anche il Signore in grigio sa fin dall'inizio che non può fare nulla per ostacolare la forza della passione. A differenza di Antonelli, Rosso presenta dei personaggi che si dichiarano vinti già dall'inizio e che non provano nemmeno a cambiare il corso degli eventi: infatti, come afferma la studiosa Giuliana Stentella, «manca in Antonelli il rassegnato cedere alle fatalità della sconfitta che, in atmosfere allucinate, surreali e cupamente tragiche, troviamo nei personaggi di Rosso di San Secondo» (Stentella 1992: 55).

¹² Per un inquadramento del teatro di Luigi Antonelli ho consultato Livio (1976), Paesani (1992), Stentella (1992), Sammartano (1994), Celenza (2000), Giammarco (2000) e Angelini (2001).

¹³ L'opera che segna la nascita del grottesco è la *Maschera e il volto*, con il sottotitolo "grottesco in tre atti", di Luigi Chiarelli del 1916, rappresentata al Teatro Argentina di Roma dalla compagnia di Ernesto Ferrero. Viene, poi, ripresa il 25 agosto dello stesso anno dalla compagnia Talli-Melato-Betrone-Gandusio all'Olympia di Milano, portandolo definitivamente al successo. Il tema è quello tipico della commedia borghese, un tradimento, a cui si aggiunge la parodia dello stesso, rappresentato dalla paura di cadere nel ridicolo da parte del marito, Cirillo, che, per evitare ciò, si dichiara pronto ad uccidere la moglie. L'amore, però, finirà per prevalere sulla paura stessa e il marito concederà una nuova possibilità alla moglie, decidendo di scappare con lei, mentre si svolge il rito funebre per salutare colei che viene creduta morta. L'opera rappresenta chiaramente il tentativo da parte di Chiarelli di superare il tradizionale triangolo amoroso, attraverso la parodia, pur rimanendone fortemente ancorato.

Anche Enrico Cavacchioli, come Antonelli e Rosso, dimostra una certa consapevolezza poetica con *L'uccello del paradiso*, messo in scena da Talli al Carignano di Torino nel 1919. Il personaggio Lui, come un burattinaio, muove i fili degli altri personaggi e guida lo spettatore nella comprensione della trama, incentrata sulle vicende di un tradimento da parte della moglie e della figlia che si innamora dell'amante della madre. Sulla strada percorsa da un moralismo di fondo, i personaggi vedono cadere il mito del sublime finora perseguito, rivelandone la corruzione e degenerazione, come nel momento in cui la madre tenta di ricostruire un rapporto con la figlia che, nel frattempo, si rivela essere sua rivale in amore. Oppure è il caso di quando la moglie Anna viene messa di fronte alla realtà dal suo amante Mimotte, dal momento che quest'ultimo le confessa di indossare una maschera con lei e di essere solo un avventuriero, facendo crollare il mondo che la donna si è costruita fino a quel momento.

Non meno importante nell'ambito del grottesco è la produzione di Luigi Pirandello che, mediante l'irrigidimento dei ruoli e delle situazioni, mette in scena il rovesciamento del dramma borghese, reso tramite il paradosso e la parodia. La fase grottesca pirandelliana comprende le opere *Così è (se vi pare)* del 1917, *Il piacere dell'onestà*, sempre del 1917, e *Il giuoco delle parti* del 1918. L'autore mette in scena la concezione relativistica dell'esistenza mediante stratagemmi: un'inchiesta giudiziaria che non fa altro che ribadire l'inesistenza della verità sui rapporti che legano i tre personaggi, come in *Così è (se vi pare)*; un matrimonio di facciata, per il quale Angelo Baldovino accetta di prostrarsi per salvare le apparenze tra Agata, l'amante incinta del già ammogliato marchese Colli, e quest'ultimo, ma soprattutto per far fede alla sua stessa onestà e senso di responsabilità (*Il piacere dell'onestà*). Ne *Il giuoco delle parti*, invece, Pirandello ricorre all'espedito dell'inganno da parte di una donna, Silla, per uccidere il marito che, capito il piano, si presta per sovvertire il tutto e fare in modo che al suo posto ci sia l'amante della moglie.

I personaggi del teatro pirandelliano, apparentemente normali, sono dei cinici filosofi che si rivelano in realtà essere alienati e ridotti a marionette, i cui fili sono mossi dall'esistenza che grava su di loro come un peso di cui non riescono a liberarsi.

Ciò che accomuna Antonelli e Pirandello, dunque, accanto agli autori della stagione grottesca, è la parodia delle situazioni del teatro borghese con l'obiettivo di conferire un senso nuovo, mediante la scomposizione, la sintesi o la deformazione dello stesso. Tutto ciò si tramuta nella realizzazione del personaggio marionetta, dello sdoppiamento dell'io o di altre situazioni trasognate, il tutto suggellato dall'alternanza di tragico e comico che permette di deridere la realtà e, allo stesso tempo, di superarla.

Nel caso specifico di Antonelli, è lecito parlare di riecheggiamenti grotteschi anche per quanto riguarda un'opera più tarda, *La casa a tre piani* del 1924. La commedia fu rappresentata al Teatro Olympia di Milano il 16 settembre del 1924 dalla compagnia di Emma Gramatica. La trama ruota attorno ad una profezia fatta da una fanciulla, comunemente definita "la Spiritata", durante i festeggiamenti in occasione del centenario di una casa a tre piani ubicata in un luogo non precisato dalle didascalie: la morte improvvisa di uno dei suoi ventiquattro occupanti (questo è il numero che si ricava sulla base dei personaggi che prendono parte alle conversazioni) entro i successivi otto giorni. Da quel momento in poi cominceranno le scene tragicomiche degli inquilini che, a turno, andranno assiduamente dal dottore per controllare le loro condizioni di salute.

Lo studioso Roberto Salsano ha analizzato gli elementi grotteschi all'interno della commedia antonelliana in tre atti, prendendo in considerazione le tendenze simboliste e espressioniste contenute all'interno. Il carattere simbolico è evidente nel linguaggio allusivo della Spiritata, come nel momento in cui paragona la casa ad un polso che batte: «È come un polso! La casa ha il suo polso implacabile. E quel che si rannicchia negli angoli è sempre il tradimento che cova, e non bastano i balconi aperti per tirarlo fuori...» (Antonelli 2001: 324)¹⁴. La cifra espressionistica, invece, è quella presente nell'appellativo dei personaggi, definito sulla base di connotazioni fisiche, ruoli sociali o rapporti di parentela, come nel caso de "L' Uomo che avrebbe già dovuto morire", "Il Cinico" o "L'Uomo squallido".

A questi elementi si aggiunge l'alternanza tipica del grottesco, quella tra il tragico e il comico, resa possibile «non attraverso la pura dissacrazione ludica, ma attraverso l'ingegnosità, la raffinatezza studiata di un gioco fantastico e rappresentativo assai calibrato» (Salsano 1992: 39). Un chiaro esempio di trasformazione di tragico in comico è rappresentato dalla scena in cui L'uomo che avrebbe già dovuto morire, dopo aver ricevuto dal dottore la notizia che avrebbe avuto ancora sei mesi di vita, si lamenta del fatto che non sia ancora morto. Per questo motivo, spera di essere il designato dalla Spiritata, onde evitare di far causa al suo medico.

3. L'umorismo

Una concezione differente tra la poetica antonelliana e la pirandelliana è quella relativa all'umorismo. Luigi Pirandello raggiunge la notorietà come drammaturgo nel 1923, a Parigi, grazie al successo di *Sei personaggi in cerca d'autore* ed *Enrico IV*, composti nel 1921. La poetica dell'umorismo è argomento del più importante dei suoi saggi teorici, *L'umorismo* (1908).¹⁵ La prerogativa dell'umorista è saper vedere il contrario di tutte le cose, motivo per cui nascono i paradossi e le stranezze che, a loro volta, hanno origine dalla capacità di percepire l'umorismo come «un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine d'ogni fantasma messo su dal sentimento» (Pirandello 1973: 138-139). Sebbene un ruolo di primo piano spetti alla ragione, tuttavia le vicende dei personaggi delle sue opere dimostrano che non è possibile una conclusione razionale, motivo per cui ragionare significa per Pirandello l'opposto, sragionare; perciò, la ragione viene definita «una macchinetta infernale» (Ivi: 141) e il pensiero razionale si trasforma nel non vivere, nell'irrazionalismo. Umorista è definito colui che si strappa la maschera dal viso e rivela ciò che nasconde, il contrario. Dall'altra parte, l'atto del togliere la maschera porta l'umorista ad essere escluso in quanto accusato di essere folle, ma Pirandello sospetta che ad avere ragione siano proprio i folli, e quindi, gli umoristi. Studiando il ruolo della maschera nel pensiero di Pirandello, Ferroni sostiene: «Forse ci si dovrà accorgere che la sua critica della maschera non è per niente un'aggressione alla finzione borghese, ma quasi una paura borghese della finzione, un segno della sua nostalgia ideologica per valori antichi e tradizionali» (Ferroni 1974: 49). Dunque, l'arte umoristica pirandelliana porta a scoprire il contrario di ogni cosa, rivelandone il caos, e l'artista umorista non mette più sé stesso al centro, ma è un autore debole ed anti-tradizionale che dà vita a personaggi senza autore. Il deporre la maschera corrisponde, per Pirandello, allo spogliarsi

¹⁴ L'edizione dell'opera da me consultata è quella a cura di Paesani (2001).

¹⁵ L'edizione de *L'umorismo* da me consultata è quella del 1973, curata da Lo Vecchio Musti.

dell'armatura come Orlando nell'*Orlando Furioso*; si ride di un Orlando privo della sua dignità di eroe e abbandonato all'ira che lo conduce a gesti insensati e violenti: «Il riso è facile quando con burlesca grossolanità si scontri una figura o si faccia comunque ridicola violenza alla realtà» (Pirandello 1973:83).

Luigi Antonelli, invece, utilizza la cifra umoristica per far leva sull'interiorità dell'individuo e per svelare ciò che si nasconde sotto la maschera del quotidiano, producendo una crisi dell'io, uno sdoppiamento nel personaggio, in cui ogni aspetto dell'uno rimanda all'altro, come nella commedia in tre atti *L'uomo che incontrò se stesso* (1919).¹⁶ La vicenda ruota attorno alle azioni di un uomo, Luciano De Garbines (Gregory), che, grazie all'intervento "magico" del Dottor Climt, incontra se stesso giovane e lo ammonisce affinché faccia di tutto per evitare una tragedia, la morte della moglie. Il tutto, però, avviene nello stesso giorno in cui il protagonista scopre di essere stato tradito con un suo amico, Rambaldo. Ma Gregory, nel tentativo di aiutare se stesso a non ripetere gli stessi errori, si rende conto che Luciano, il suo alter ego, ricade sempre nella stessa condizione di insoddisfazione e di alienazione, resa attraverso la crisi dell'io e l'impotenza nei confronti dello scorrere del tempo. Nonostante le età diverse, i due sono continuamente in rapporto tra loro, tra attrazione e repulsione, e non riescono a fare a meno l'uno dell'altro, come due facce della stessa medaglia che sono destinate a combaciare. Non c'è tempo che tenga, tutto ciò che è destinato ad essere arriva: Luciano non può evitare la morte della moglie, così come non può evitare il tradimento, sebbene ci abbia provato con ostinazione, in lotta continuamente con l'altro sé. Pertanto, la moglie ripeterà il tradimento, non solo con Rambaldo, ma anche con Gregory stesso, a dimostrazione che la scienza e la conoscenza, sebbene rendano la realtà più accessibile, non siano in grado di eliminarvi il dolore.

Sia Pirandello che Antonelli avvertono l'angoscia dei personaggi che si nascondono sotto le maschere del quotidiano. A differenza di Pirandello, però, ciò che viene fuori dall'umorismo antonelliano è il riso come liberazione, uno stratagemma per scrollare tutto ciò che opprime l'uomo, quindi, il «sorriso bonario [...] camuffa in realtà quell'angoscia del tempo e della morte che è la vera ossessione dello scrittore» (Giammarco 2000: 132).

Nella poetica pirandelliana, dunque, le situazioni quotidiane evolvono verso l'angoscia del vivere, in quanto vengono costantemente messa a rischio dai meccanismi sociali che imbrigliano l'uomo in un'identità fittizia, non più persona, ma personaggio, rappresentato da "maschere nude", consapevoli, cioè, degli inganni sociali e, pertanto, sofferenti. Nelle opere di Antonelli, invece, l'arte e la vita sono strettamente connesse, fino a confondersi o coincidere l'una con l'altra, come dimostrano anche i continui richiami autobiografici che contribuiscono alla formazione del profilo culturale e umano dello stesso autore.¹⁷

4. Il metateatro

Un aspetto in comune tra i due è quello relativo al metateatro, volto a sottolineare il distacco del teatro dalla letteratura e dall'autore, a cui Pirandello approda solo in un secondo momento della sua carriera: dapprima l'autore sostiene l'importanza del testo e dell'autore rispetto alla scena, poi,

¹⁶ L'opera venne rappresentata per la prima volta al Teatro Olympia di Milano il 23 Maggio 1918 dalla compagnia di Antonio Gandusio, riscontrando da subito grande successo.

¹⁷ Per la biografia di Luigi Antonelli ho consultato: Aurini (1973); Giammarco (2000); Di Nallo (2007).

diventato capocomico, e quindi entrato in un mondo fatto di rapporti, si rende conto della maggior importanza della rappresentazione rispetto alla pagina scritta. Pirandello si concentra sulla funzione negativa del metateatro, come in *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1930, in quanto rivelatore del conflitto tra arte e vita e tra finzione e realtà, con l'eccezione de *I giganti della montagna* (1931-1933), in cui dominano il sogno, l'inconscio e la favola. Antonelli, invece, ne sfrutta tutte le possibilità, ampliando costantemente la sua produzione con espedienti quali il fantastico, la magia, il sogno e lo sdoppiamento dell'io.

I testi di Antonelli lasciano trasparire ogni tipo di crisi, come quella della condizione umana, con i suoi valori e certezze, ma anche quella del genere letterario e teatrale, come sostiene Marilena Giammarco. La studiosa, infatti, nell'analizzare gli aspetti della dispersione e della crisi che si celano dietro alla scrittura di Antonelli, ritiene che quest'ultimo abbia realizzato «per altra via l'idea che fu anche pirandelliana di una letteratura come specchio del disordine» (Giammarco 2000: 121). L'opera che al meglio rappresenta la componente metateatrale nell'opera del drammaturgo di Castilenti è l'atto unico *C'è qualcuno al cancello* del 1920¹⁸, in cui Antonelli ritaglia direttamente sul palcoscenico uno spazio per il ruolo dell'autore. Quest'ultimo, con le spalle voltate al pubblico, accanto agli attori Maria Melato e Annibale Betrone, discute con il direttore Virgilio Talli su alcune soluzioni alternative per il rifacimento continuo di una scena: il marito scopre il tradimento della moglie con un uomo che aspetta davanti al cancello della loro casa:

L'AUTORE: «Io invece ci metterei del grottesco. Quando il marito e la moglie si trovano tutti e due vicino alla finestra e vedono l'altro laggiù vicino al cancello... io comincerei a cambiare secondo la variante che ho data al suggeritore.»

IL DIRETTORE: «Già! Tu pensi, in fondo, che quel marito, dopo avere in circostanze così tragiche riconquistato la sua donna... perché infine l'ha riconquistata, non c'è che dire... abbia poi molto torto a essere così imbecille da prendersi una pugnalata per il gusto di non far passare più quell'altro dalla porta... Non hai torto: forse quel marito è un imbecille...»

(Antonelli 2001: 571)¹⁹.

La stessa tecnica viene attuata anche ne *Il Dramma, la commedia, la farsa*, pubblicata sulla rivista «Il Dramma» nel 1925 e messa in scena nel 1926 al Teatro Quirino di Roma dalla Compagnia diretta da Armando Falconi. Il testo costituisce il rifacimento di *C'è qualcuno al cancello*, ma ampliato di tre atti, i quali ruotano attorno alla stessa dinamica, il marito che scopre il tradimento della moglie, e la scena viene continuamente provata e modificata sulla base del genere da adottare, dramma, commedia o farsa. L'Autore e il Direttore danno suggerimenti agli attori Paola Borboni e Armando Falconi su quale tono di voce assumere, come muoversi, quali battute aggiungere o togliere. L'Autore ne approfitta, inoltre, per rivelare i suoi obiettivi e spiegare indirettamente al pubblico che cosa andrà a vedere durante ogni atto: «Il mio talento sta appunto nel provocare, dovendo fare una farsa, una discussione sulla difficoltà della farsa: anzi sulla sua assurdità!» (Antonelli 2001: 26)²⁰.

¹⁸ L'opera *C'è qualcuno al cancello*, pubblicata in «La Lettura» (1920), non è mai stata rappresentata.

¹⁹ L'edizione da me consultata è quella a cura di Paesani (2001).

²⁰ L'edizione da me consultata è quella a cura di Paesani (2001).

5. Il Maestro

A testimonianza dell'importante legame tra i due, vi è la collaborazione in occasione della rappresentazione de *Il Maestro*, con la regia di Pirandello al Teatro Argentina di Roma nel 1933 per la Compagnia di Marta Abba²¹. L'esperienza viene raccontata da Antonelli nell'opera *Maschera nuda di Pirandello*, in cui, attraverso l'unione di biografia e saggio critico, oltre a ricostruire le tappe fondamentali della vita del "maestro", ne analizza le opere. (Immagine n. 1) Importanti sono, infatti, le parole di Antonelli spese a favore del suo amico e collaboratore, relativamente al successo ottenuto con *Il Maestro*, tanto da confermare il fortunato sodalizio tra Antonelli-autore e Pirandello-regista: «Egli sul palcoscenico era il fratello dell'autore. Non solo illuminava con i suoi commenti l'opera ma la sentiva e l'amava come s'egli l'avesse scritta. E perciò l'autore si rincuorava e si sentiva sorretto e assistito dalla fede che gli veniva da così autorevole riconoscimento» (Antonelli 1937: 73).

Se, da una parte, Antonelli ricorda quei momenti con enfasi e ammirazione nei confronti di Pirandello, dall'altra commenta l'operazione anche dal punto di vista tecnico, come d'altronde, da buon critico teatrale, è abituato a fare. Così, infatti, Antonelli sostiene: «Occorre mettere l'interprete in tali condizioni che, chiarita l'essenza del personaggio, egli arrivi all'intonazione da sé. Questo faceva Pirandello dal punto di vista tecnico» (*Ibid.*: 73). Non a caso, infatti, Antonelli, da sempre fedele alla sua vocazione teatrale e da critico, «si considerava un tecnico e riteneva che il mestiere del commediografo sia nell'abilità con cui egli sa forgiare la sua materia» (Paesani 1992: 48). E come critico parve non apprezzare *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Concepita genialmente, a un certo punto non va avanti perché non riesce a rinnovare la sua materia teatrale. Il pensiero diventa immobile, di quella immobilità che, nonostante la frenesia delle parole, paralizza ogni tanto il teatro del nostro autore» (Antonelli 1973: 95).

Il Maestro viene recensito da Goffredo Bellonci per «Il Giornale d'Italia», con parole assolutamente positive nei confronti di Antonelli e Marta Abba, riportate successivamente anche da Lucio Ridenti nel n. 153 de «Il Dramma» del 1934; qui Antonelli appare in copertina con Marta Abba e Luigi Pirandello, in una foto scattata la sera stessa della prima de *Il Maestro*: (immagine n. 2)

Antonelli, in questa commedia, manifesta come forse in nessun'altra l'ingegno e l'animo suo apprendovi quale egli è, uomo che sa cogliere con mirabile delicatezza i fiori più belli del nostro sentimento umano, mentre Marta Abba ha interpretato il personaggio di Edith come non si potrebbe meglio, ed alla fanciulla ha dato l'acerbità di certi suoi accenti, di certi suoi sguardi; l'impeto della sua passione di attrice, e diciamo pure di grande attrice drammatica: ella, nella confessione del secondo atto, si è innalzata alla tragedia, dando al suo volto la espressione sgomenta della creatura percossa dal fato; negli altri ha avuto delicatezze di voce mirabili (Bellonci 1933).

²¹ Tra i personaggi del teatro, nei confronti dei quali Antonelli mostra ammirazione, ricordiamo anche Marta Abba, al punto che l'attrice sarà fonte di ispirazione per delineare il personaggio di Regina ne *La donna in vetrina* del 1932. Lo stesso Antonelli, in *Maschera nuda di Pirandello*, racconta proprio dell'episodio relativo alla prima volta in cui vide l'attrice, una situazione simile a quella del primo atto de *La donna in vetrina*: l'attrice si trovava infatti dietro ad una vetrina di una gioielleria milanese circondata da collane, ma, ancora ignara di quel successo che il destino le avrebbe riservato.

Proprio all'interno della commedia *Il Maestro*, possiamo cogliere quegli aspetti che meglio esemplificano il legame, fatto di convergenze e divergenze, tra Pirandello e Antonelli, come nel caso del rapporto arte-vita, attraverso lo stratagemma del ritratto. È la storia di Edith, una ragazza giunta dall'America, che si presenta a Daniele sotto mentite spoglie, sostenendo di essere sua figlia. Al padre chiederà aiuto per diventare brava nel recitare come la madre. Rivolgendosi al genitore, sottolineerà la differenza tra la madre, ormai scomparsa, e quindi ricordo ormai inafferrabile, e se stessa, viva e degna di diventare attrice in quanto abile nel «simulare»:

EDITH: «Quante volte voi avete guardato quel ritratto che conservate di mia madre?»

DANIELE: «Tante volte!»

EDITH: «E avete cercato di animarlo. Vi sarà anche parso di vedere l'immagine staccarsi e muoversi... Ma sarà stato un momento, un momento di illusione che non ha fatto che accrescere la vostra malinconia! Mentre io... Mentre io mi muovo oggi viva dinanzi a voi! Potete chiamarmi e avermi. E io rispondervi, stringervi la mano, sorridervi. Il prodigio» (Antonelli 2001: 399)²².

Ma soprattutto:

DANIELE: «Bisogna avere una bellezza dentro di noi per capire che cos'è l'arte di recitare, ossia per sapere che cosa deve diventare un'angoscia dentro di noi per essere viva!» (Ivi: 400).

Dalle citazioni è evidente, dunque, come Antonelli prenda le distanze da Pirandello in relazione al rapporto arte-vita; nella produzione antonelliana, queste due rappresentano, infatti, un chiaro esempio di unione, fino a coincidere.

6. Altre divergenze e somiglianze tra Antonelli e Pirandello

Mentre Pirandello insiste sulla concezione pessimistica dell'esistenza e si allontana dalla dimensione comica, Antonelli fa di quest'ultima una delle cifre stilistiche fondamentali. Ciò è evidente, ad esempio, nel secondo atto de *Il Dramma, la commedia, la farsa*, in cui tutta la scena è dominata dall'elemento comico, a partire dal momento in cui il servo consegna la lettera al marito fino alla parte finale in cui l'amante, dopo essersi congedato dai coniugi, torna indietro perché ha dimenticato il cappello. L'opera termina con la stessa battuta di *C'è qualcuno al cancello* ed è riferita al fatto che, dopo tutte le varianti proposte per la stessa scena, la scelta finale, a detta del Direttore, è del pubblico: «Se ne vada a casa con quattro commedie in testa, si scelga quella che più le piace, e buona notte!» (Antonelli 2001: 32).

Nonostante, dunque, Antonelli e Pirandello assumano punti di vista differenti, il primo viene accusato di «pirandellismo formale» (Livio 1976: 189) da parte di Gigi Livio che definisce il testo antonelliano «particolare, ridotto e volgarizzato» (Ivi: 190), a causa delle intere frasi riprese da *La vita che ti diedi* del 1924 di Luigi Pirandello. In altri casi, Antonelli trae termini o situazioni, fino a realizzare quello che per Livio è «una specie di riduzione al banale del pirandellismo» (*Ibid.*: 190).

²² L'edizione da me consultata è quella a cura di Paesani (2001).

Come fa notare Gianni Oliva, però, la situazione dell'Autore e del Direttore che interagiscono tra loro e con gli attori è di Antonelli prima che di Pirandello. Perfino la situazione iniziale di *Sei personaggi* è simile a quella dell'atto unico di Antonelli del 1920, *C'è qualcuno al cancello*, così come diverse battute di *La vita che ti diedi* sono già presenti nel precedente *C'è qualcuno al cancello*:

IL DIRETTORE: «Non abbiamo paura delle pause lunghe, non abbiamo paura dei silenzi» (Antonelli 2001: 45).

IL DIRETTORE: «Non abbiano, per carità, i comici timore del silenzio» (Pirandello 1956: 233).

La corrispondenza, già segnalata da Gigi Livio, viene ribadita poi da Gianni Oliva, il quale sostiene, a differenza del primo, che «Antonelli, come gli altri commediografi a lui affini, lacerava dall'interno il tessuto del dramma tardo ottocentesco preparando la strada alla consacrazione del Pirandello più autentico» (Oliva 1992: 11).

L'importanza della figura di Antonelli come regista-autore è testimoniata anche dal materiale consultato presso l'archivio, come nel caso delle continue modifiche sui manoscritti e dattiloscritti, con all'interno l'inserimento di disegni riguardanti ipotesi scenografiche per mano dello stesso autore, come quello nel copione de *La bottega dei sogni* del 1927. Le modifiche e le aggiunte fanno parte della ricerca di perfezione da parte di un autore che non si limita semplicemente a scrivere il copione, ma, essendo completamente immerso nel mondo teatrale, si occupa anche delle prove e, in virtù di questo, è sempre disposto a tornare sull'opera per meglio adattarla alla parte degli attori, alle esigenze del pubblico o ai propri gusti personali.

Un esempio di aggiunta è la didascalia apposta dalla mano di Antonelli, "Avvertimento dell'autore", all'apertura del copione de *La bottega dei sogni*²³:

Questa commedia fantastica fa parte di un trittico drammatico che si potrebbe chiamare "trittico dell'illusione" e che comprende tre commedie le quali s'intitolano rispettivamente *L'uomo che incontrò se stesso*, *La bottega dei sogni* e *La rosa dei venti*. Queste tre commedie hanno scenicamente lo stesso cominciamento, come quelle che da una stessa radice, si partono per tentare problemi diversi, ma non lontani, della vita spirituale degli uomini.

L'aggiunta dimostra, dunque, la volontà di Antonelli di tornare continuamente sul testo, anche se le modifiche apportate non sempre sono quelle definitive. È importante osservare, infatti, che l'aggiunta precedente non è stata mantenuta nell'edizione a stampa.

L'autore arriva a tale descrizione dopo diversi tentativi, come è evidente dalla pagina successiva, in cui cancella continuamente le parole e, per mezzo di frecce, distrae la sua scrittura in diverse parti della pagina e, accanto all'avvertimento, aggiunge citazioni tratte dai vari atti. Potremmo ipotizzare che queste siano spunti per delle modifiche successive, appunti che il drammaturgo avrebbe scritto per verificare la validità delle variazioni. (Immagini nn. 3-4)

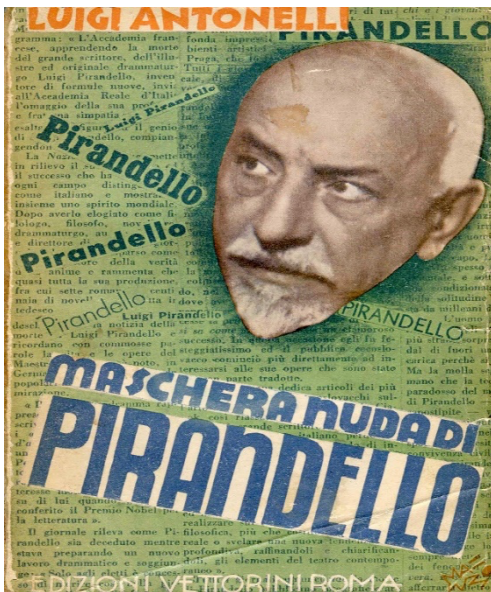
²³ Il copione originario dell'opera citata, con relative aggiunte e modifiche per mano dell'autore, è stato da me consultato presso l'archivio privato della famiglia di Antonelli, situato a Roma.

Il lavoro di revisione riguarda anche la lista dei personaggi che vengono cancellati e sostituiti da altri, ad esempio, al posto di *una ballerina*, scrive *il dottore*, oppure invece di *un cameriere*, preferisce *l'infermiera*, subito dopo aggiunge un personaggio nuovo, *la vagabonda*, così come aggiunge sotto i suonatori e, al posto di *ecc.*, introduce *i camerieri*. (Immagine n. 5)

In questo caso, però, le variazioni sono presenti anche nell'edizione a stampa. Ciò che cambia è, invece, il riferimento al luogo, posto sotto alla lista dei personaggi. Mentre nel copione originario leggiamo «L'azione ha luogo in un paese fantastico», nell'edizione a stampa troviamo «L'azione ha luogo prima a due passi dal mondo, e poi in mezzo agli altri uomini».

7. Appendice iconografica²⁴

Immagine 1: *Maschera nuda di Pirandello* (1937), di Luigi Antonelli.



²⁴ Tutte le immagini provengono dall'archivio privato situato a Roma.

Immagine 2: Luigi Antonelli con Luigi Pirandello e Marta Abba, in occasione della prima rappresentazione de *Il Maestro*, copertina de «Il Dramma», anno X, n. 153, 1 Aprile 19



34.

Immagini 3-4: esempi di aggiunte, per mano dell'autore, all'apertura del copione de *La bottega dei sogni*.

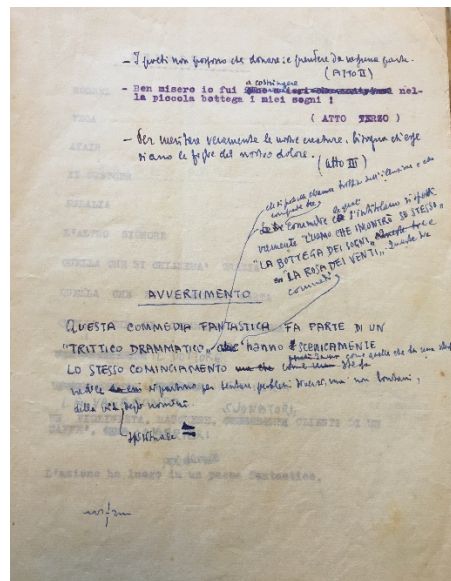
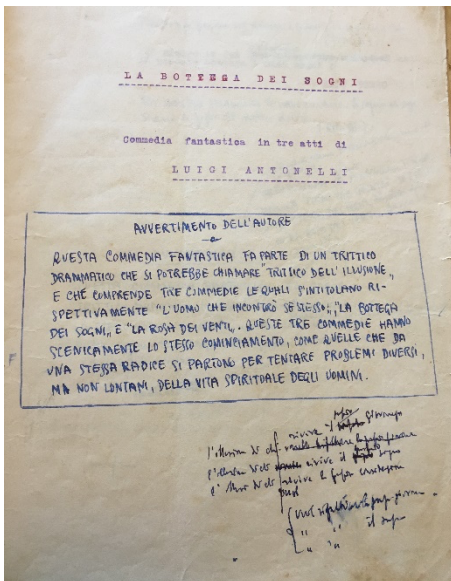
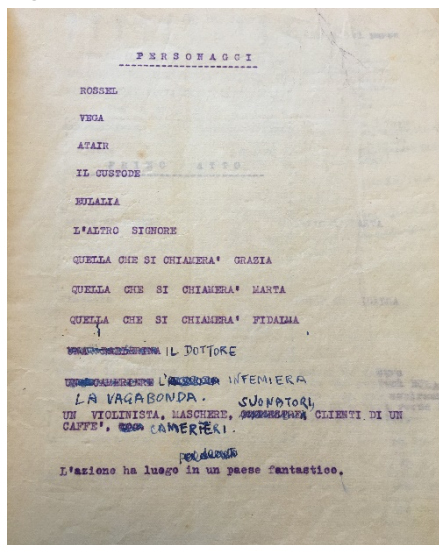


Immagine 5: modifiche, per mano dell'autore, della lista dei personaggi nel copione de *La bottega dei sogni*.



Bibliografia Luigi Antonelli²⁵

Drammi editi

- La casa dei fanciulli*, Tip. S. Morano, Napoli, 1909; poi in *La casa dei fanciulli, Il convegno, Chiaro di luna*, M. Fracchia e C. Pescara, 1914. (Rappresentata nel 1910 a Torino dalla Compagnia di Ermete Zacconi)
- Il convegno*, in *La casa dei fanciulli, Il convegno, Chiaro di luna*, M. Fracchia e C., Pescara, 1914; poi in «Il Secolo XX», 7 luglio 1918. (Rappres. a Roma nel 1914 dalla Compagnia Stabile romana)
- Chiaro di luna*, in *La casa dei fanciulli, Il convegno, Chiaro di luna*, M. Fracchia e C. Pescara, 1914. (Mai rappresentata)
- L'uomo che incontrò se stesso*, Treves, Milano, 1919; poi in «Il Dramma», Torino, 1933. (Rappres. nel 1918 a Milano dalla Compagnia di Antonio Gandusio)
- I diavoli nella foresta*, in «La Lettura», 1919; poi in *C'è qualcuno al cancello, Bernardo l'Eremita, I diavoli nella foresta*, Vitagliano, Milano, 1920; poi in *La casa a tre piani, I diavoli nella foresta*, Società Editrice Sapiientia, Roma, 1927. (Rappres. nel 1920 a Milano dalla Compagnia di Virgilio Talli)
- Bernardo l'Eremita*, in «Comoedia», 1919; poi in *C'è qualcuno al cancello, Bernardo l'Eremita, I diavoli nella foresta*, Vitagliano, Milano, 1920. (Rappres. nel 1919 a Milano dalla Compagnia di Antonio Gandusio)
- La fiaba dei tre maghi*, Treves, Milano, 1920. (Rappres. nel 1919 a Torino dalla Compagnia di Antonio Gandusio)
- C'è qualcuno al cancello*, in «La Lettura», 1920; poi in *C'è qualcuno al cancello, Bernardo l'Eremita, I diavoli nella foresta*, Vitagliano, Milano, 1920. (Mai rappresentata)

²⁵ I titoli di cui qui si fornisce la prima edizione sono stati poi raccolti nel volume *Teatro*, a cura di L. Paesani, "Associazione culturale amici del libro abruzzese", Tipografia Hatria, Atri, 2001.

L'isola delle scimmie, ed. R. Cadeo e C., Milano, 1922. (Rappres. nel 1922 a Torino dalla Compagnia Borelli-Ruggeri-Talli)

L'ombra, in collaborazione con G. C. Viola, Milano, 1923. (Rappres. a Roma nel 1915 dalla Compagnia di A. Baghetti)

La montagna artificiale, in «Il Secolo XX», 1924. (Mai rappresentata)

Il paravento, in «La Lettura», 1924. (Mai rappresentata)

La casa a tre piani, in «Comoedia», 1924; poi in *La casa a tre piani, I diavoli nella foresta*, Società Editrice Sapientia, Roma, 1927. (Rappres. nel 1924 a Milano dalla Compagnia di E. Gramatica)

Storia di burattini, in «La lettura», 1925; poi in *Il dramma, la commedia, la farsa, La testa sulle spalle, Storia di burattini*, Soc. ed. Sapientia, Roma, 1932. (Rappres. nel 1926 a Milano dalla Compagnia Stabile dell'Arciboldi)

Il Dramma, la commedia, la farsa, in «Il Dramma», Torino, 1925; poi in *Il dramma, la commedia, la farsa, La testa sulle spalle, Storia di burattini*, Soc. ed. Sapientia, Roma, 1932. (Rappres. nel 1926 a Roma dalla Compagnia A. Falconi-P. Borboni)

La donna in vetrina, Rom Ediz. D'arte Fauno, 1926, poi in «Comoedia», 1930; poi Nemi, Firenze, 1932. (Rappres. nel 1930 a Roma dalla Compagnia Merlini-Cimara)

La testa sulle spalle, in *Il dramma, la commedia, la farsa, La testa sulle spalle, Storia di burattini*, Soc. ed. Sapientia, Roma, 1927. (Mai rappres.)

Il cenno, in «Il Dramma», Torino, 1926. (Rappres. nel 1916 a Roma dalla Compagnia Sainati)

La bottega dei sogni, Soc. ed. Sapientia, Roma, 1927. (Rappres. nel 1927 a Roma dalla Compagnia nazionale)

Bisogna non perdere il treno, in «Le grandi firme», 1928; poi in «Il Dramma», Torino, 1931. (Mai rappresentata)

La rosa dei venti, in «Il Dramma», Torino, 1928. (Rappres. nel 1928 a Roma dalla Compagnia di A. Gandusio)

Il Barone di Corbò, in «Comoedia», 1929; poi Casa ed. Nemi, 1933. (Rappres. nel 1929 a Roma dalla Compagnia di A. Gandusio)

Darei la mia vita, in «Comoedia», 1929; poi C.E.S.A, Roma, 1936. (Rappres. nel 1929 a Roma dalla Compagnia di Dina Galli)

Incontro sentimentale, in «L'Italia letteraria», Roma, 1930; poi in «Il Dramma», 1931; poi con il titolo *L'amore dove sta*, in «Comoedia», Milano, 1931. (Rappres. nel 1933 a Roma dalla Compagnia di Elsa Merlini)

Quasi un dramma, in «Le grandi firme», 1932. (Mai rappres.)

Adamo ed Eva, in «Le grandi firme», 1932. (Mai rappres.)

L'uomo che vendette la propria testa, in «Comoedia», 1933. (Rappres. nel 1933 a Lugano dalla Compagnia Picasso)

Avventura sulla spiaggia, in «Il Dramma», 1933. (Rappres. nel 1933 a Roma dalla Compagnia Merlini-Cimara-Tofano)

Il Maestro, in «Il Dramma», 1934; poi Ediz. Italiane, Roma, 1939; poi Ediz Teatro dell'Università, Roma, 1943. (Rappres. nel 1933 a Roma dalla Compagnia di Marta Abba diretta da Luigi Pirandello)

La bottega fantastica, musicata da Antonio di Jorio, tratta da *La bottega dei sogni*. (Rappres. all'Excelsior di Roma il 9 Settembre 1934 dalla compagnia di Operette di Gondrano Trucchi)

Eternità di Eva, in «Quadrivio», 1934. (Mai rappresentata)

Mio figlio, ecco il guaio, in «Il Dramma», 1935. (Rappres. nel 1935 a San Remo dalla Compagnia di A. Gandusio)

L'amore deve nascere, in «Il Dramma», 1943. (Rappres. nel 1944 a Milano dalla Compagnia dell'E.T.I.)

Drammi inediti

Il gioco della morte, rappresentata a Roma, Teatro Argentina, 23 aprile 1909, dalla Drammatica Compagnia di Roma. (Eventuali copie manoscritte o dattiloscritte risultano introvabili)

Il giardino dei miracoli, rappres. a Milano, agosto 1916, dalla Compagnia di Virgilio Talli. (Eventuali copie manoscritte o dattiloscritte risultano introvabili)

Il basso in fa, rappres. a Milano, 1922, dalla Compagnia di Antonio Gandusio. (Eventuali copie manoscritte o dattiloscritte risultano introvabili)

La nascita dell'uomo, il copione è conservato solamente nell'archivio della famiglia.

Fior di valle, il copione è conservato solamente nell'archivio della famiglia.

Drammi pubblicati postumi nella raccolta *Teatro* (2001)

Pinocchio, avventura fantastica di Collodi, rappres. a Roma, Teatro Valle, 8 Dicembre 1933, dalla Compagnia del Germoglio.

Maurizio, mai rappresentata. (Il copione è consultabile presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma)

Bellerofonte, rappres. a Roma al Teatro Quirino, 27 Ottobre 1936, dalla Compagnia Gramatica-Benassi. (Il copione è consultabile presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma)

Amore sportivo, rappres. a Milano nel 1938 dalla Compagnia della Commedia diretta da Gian Maria Cominetti. (Il copione è consultabile presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma)

Bibliografia generale

Angelini F., *Antonelli drammaturgo*, in *Luigi Antonelli. Teatro*, voll. 1-2, a cura di L. Paesani, "Associazione culturale amici del libro abruzzese", Tipografia Hatria, Atri, 2001.

Antonelli L., *Maschera nuda di Pirandello*, Vettorini, Roma, 1937.

Aurini R., *Dizionario bibliografico della Gente d'Abruzzo*, vol. 5, Edigrafital, Teramo, 1973.

- Bani L., *Grottesco e ideologia nel "Re Baldoria" di Marinetti*, in *Palazzeschi e i territori del comico*, Atti del Convegno di Studi, Bergamo 9-11 dicembre 2004, a cura di Matilde Dillon Wanke e Gino Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.
- Bellonci G., *La nuova commedia di L. Antonelli "Il Maestro"* rappresentata con grande successo all'Argentina, «Il Giornale d'Italia», Roma, 21 dicembre 1933.
- Celenza F., *Il teatro di Luigi Antonelli: avanguardie italiane del primo Novecento*, Edians, Pescara, 2000.
- D'Amico S., *Il teatro dei fantocci*, Vallecchi, Firenze, 1920.
- Di Nallo A., *Luigi Antonelli*, in *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, vol. 1, a cura di E. Di Carlo, Andromeda Editrice, Castelli, 2007.
- Ferroni G., *Il Comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974.
- Giammarco M., *Sirene, bambole, mannequins. Aspetti del femminile in Antonelli*, in *Luigi Antonelli: il lirico fantastico: atti del convegno nazionale*, Milano: C.A.M.A., 1992.
- Giammarco M., *Luigi Antonelli la scrittura della dispersione*, Bulzoni, Roma, 2000.
- Livio G., *Il teatro in rivolta*, Mursia, Milano, 1976.
- Martini F.M., recensione a *La bottega dei sogni*, «Il Giornale d'Italia», 1927.
- Lo Vecchio Musti M., *Pirandello, saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1973.
- L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-1933*, a cura di G. Sammartano, Bulzoni editore, Roma, 1994.
- Oliva, G., *Sul pirandellismo di Antonelli*, in *L. Antonelli: il lirico e il fantastico: atti del convegno nazionale*, Milano: C.A.M.A., 1992.
- Paesani L., *Antonelli e la tecnica del teatro*, in *Luigi Antonelli: il lirico e il fantastico: atti del convegno nazionale*, Milano: C.A.M.A., 1992.
- Paesani L., *Luigi Antonelli. L'arte dell'attore, con i drammi: L'uomo che incontrò se stesso, La casa a tre piani*, Il Maestro, Campus, Pescara, 2001.
- Luigi Antonelli. Teatro*, voll. 1-2, a cura di L. Paesani, "Associazione culturale amici del libro abruzzese", Tipografia Hatria, Atri, 2001.
- Patrizi G., *L'immaginazione fredda e Antonelli*, in *Luigi Antonelli: il lirico e il fantastico: atti del convegno nazionale*, Milano: C.A.M.A., 1992.
- Perelli A., *Antonelli: verso l'irrealtà e ritorno*, in *Luigi Antonelli: il lirico e il fantastico: atti del convegno nazionale*, Milano: C.A.M.A., 1992.
- Pirandello L., *L'umorismo*, Carabba, Lanciano, 1908.
- Pirandello L., *La vita che ti diedi*, in *Maschere nude*, vol. 2, Mondadori, Milano, 1956.
- Salsano R., *La casa a tre piani di Antonelli tra grottesco e fantastico*, in *Luigi Antonelli: il lirico e il fantastico: atti del convegno nazionale*, Milano: C.A.M.A., 1992.
- Stentella G., *Il teatro inedito di Antonelli*, in *Luigi Antonelli: il lirico e il fantastico: atti del convegno nazionale*, Milano: C.A.M.A., 1992.
- Verdone M., *Il teatro del grottesco e Antonelli*, in *Luigi Antonelli: il lirico e il fantastico: atti del convegno nazionale*, Milano: C.A.M.A., 1992.