

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Vol 20, No 1 (2025)

Italian Theatre in the 21st Century (Special Issue)



**L'APPARENZA DEL SOGNO E DELL'AMORE
NELLA MORSA DELLA REALTÀ: LA CONDIZIONE
DELLA DONNA E DELL'UMANITÀ NELL'OPERA DI
LUIGI PIRANDELLO E NELLE SUE RIVISITAZIONI**

Giuseppe Varone

doi: [10.12681//.43024](https://doi.org/10.12681//.43024)

To cite this article:

Varone, G. (2025). L'APPARENZA DEL SOGNO E DELL'AMORE NELLA MORSA DELLA REALTÀ: LA CONDIZIONE DELLA DONNA E DELL'UMANITÀ NELL'OPERA DI LUIGI PIRANDELLO E NELLE SUE RIVISITAZIONI. *ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS*, 20(1), 149–161. <https://doi.org/10.12681//.43024>

GIUSEPPE VARONE

L'APPARENZA DEL SOGNO E DELL'AMORE NELLA MORSA DELLA REALTÀ: LA CONDIZIONE DELLA DONNA E DELL'UMANITÀ NELL'OPERA DI LUIGI PIRANDELLO E NELLE SUE RIVISITAZIONI

Nella stagione teatrale 2011/2012 in varie città italiane è andato in scena l'atto unico *La morsa*, di Luigi Pirandello, per la regia di Arturo Cirillo, interpretato, oltre che dallo stesso regista, da Sandro Lombardi e Sabrina Scuccimarra. Una rappresentazione capace di inscenare la morsa che stringe e silenziosamente soffoca chi vive nella quiete apparente della propria quotidianità, fatta di giorni felici, consumata tra sentimenti confinati nell'alveo del nucleo familiare, con qualche soddisfazione nel lavoro o nella farsa senza tempo della carriera politica. Una morsa, dunque, che avvolge, quasi sempre in nome di una ricompensa, di un tornaconto. A distanza di più di dieci anni, si può riflettere su come i tre attori abbiano interpretato la contemporaneità di un testo che racconta di una vita che tortura lentamente i suoi protagonisti, senza eroismi o martiri, e ciò perché scompare il limite tra il bene e il male, e la condanna si realizza nell'anonimato, consumandosi nell'oblio determinato dai vincoli sociali, entro i quali i personaggi si sfiorano e si scontrano, interpreti di ruoli irrigiditi, che si ripetono in un tempo indefinito, con le sole mura dei nuovi appartamenti senza luce a delimitarne lo spazio. La regia di Arturo Cirillo è riuscita a esprimere il senso di oppressione, tutto risolto in un'atmosfera intrisa di ambiguità e di reale tradimento, come piena interpretazione della volontà dell'autore agrigentino di sciogliere immediatamente la tensione, nonostante questa abbia il merito di irretire l'attenzione del lettore e dello spettatore. Arturo Cirillo ha interpretato egregiamente il personaggio che vive nel sospetto, Antonio Serra, mentre Sandro Lombardi ha inscenato con mirabile misura il sospetto, nei panni di Andrea Fabbri, nel suo fiero e composto sadismo. Infine, la vera protagonista, la signora Giulia, interpretata da una Sabrina Scuccimarra autentica e colma di passione, pur se invasa dal peccato, in grado di conservare, in linea con il testo pirandelliano, la propria indefessa integrità, salvo poi vederla cadere, spezzata dalla sua stessa, debole, rigidità, come una Anna Karenina del XXI secolo.

Un testo, un termine, la «morsa», che continuerà a conquistare l'attenzione di registi teatrali per tutto il Novecento e i primi decenni del XXI secolo. Si pensi – ancora a mo' di esempio, e solo a livello emblematico, non potendo elencare e discutere gli innumerevoli riadattamenti delle intramontabili opere del drammaturgo siciliano – alla rappresentazione dell'atto unico pirandelliano con Fabio Garau, Leonardo Galotto, Simona Ortolani e Agnese Corsi, con la regia di

~ 150 ~

Nino Campisi, per la stagione 2013/2014 del «Teatro del Navile» di Bologna. Un'operazione di regia –tra altre riguardanti *Cecè*, *La patente* e *Leonora, addio*, passando per *La morsa*, e poi *All'uscita* e *L'altro figlio*– nata in seno al laboratorio dal titolo emblematico *Pirandello è il Novecento*, con l'attesa, molto significativa, di innescare con questo testo una riflessione sul tema ritenuto alla base dell'atto unico, e molto caro a Pirandello, ossia la condizione della donna.¹

Un'attenzione verso l'opera di Pirandello in generale,² e della sua prima opera teatrale in particolare, destinata a rinnovarsi con il lavoro di registi e attori di varia origine e di diverso orizzonte espressivo, come è accaduto nel 2018 allo «Spazio 18B» di Roma, con la regia di Jacopo Bezzi, interpretato da Monica Belardinelli, Matteo Tanganelli, Veronica Rivolta e il drammaturgo Massimo Roberto Beato, il quale ha assolto anche la funzione di assistente alla regia. Una messa in scena quasi istantanea, svilita, per volontà del regista, nel suo momento più tragico, il gesto suicida di Giulia, la nuova Madame Bovary, privata di ogni ragione per sopravvivere a un'esistenza senza amore; gesto estremo sostituito dallo spegnersi lento di una lampadina –come del resto lento e penoso è lo spegnersi di Emma, dopo aver ingoiato una dose di arsenico– alla quale non segue il buio, bensì nuova luce nelle coscienze di chi è in grado di ascoltare e di osservare con gli occhi della mente.

Dopotutto, il riflesso delle contraddizioni del mondo e dell'umanità nell'opera di Pirandello è colto soprattutto nei personaggi: sventurati, infelici, dimessi, miserabili e nudi individui per lo più senza ideali, che affollano un universo piccolo-borghese entro il quale sopravvivere, mai nella piena realizzazione e soddisfazione di sé. Personaggi irregolari rispetto alle norme e alle convenzioni della società entro la quale si muovono, sempre al di qua e al di là dell'io, dentro e fuori la follia o la ragionevolezza; le cose e gli individui appaiono come se fossero sdoppiati, con qualcosa al loro interno che li nega, o che semplicemente li fa essere altro da ciò che sembrano. Resta intatta, infatti, l'indagine e l'analisi morale di una società in frantumi, quella del primo Novecento e l'attuale, nascosta dietro azioni e modelli fuorvianti, che sorprende e turba proprio per la capacità "umoristica" di far convivere inibizione e liberazione, norma e irregolarità, realtà e sogno. Il primo fra tutti i sentimenti a pagare le spese della morsa delle apparenze è quello dell'amore, tra i più fecondi e rilevanti della letteratura di ogni tempo, e tra i più emblematici dell'opera del siciliano, oltre che della sua stessa biografia. Sentimento che, nei meccanismi della vita sociale borghese, perde la sua naturalezza e diventa illusione o condanna.

Ne sono un esempio gli atti unici *La morsa* (1910), al quale si è fatto già riferimento riguardo agli emblematici riadattamenti degli anni duemila, e *Sogno (ma forse no)* (1931). A una prima lettura si ha l'impressione che i testi rispondano all'impegno di dare dimensione a una realtà sociale precisa, quella della società

¹ Umberto Mariani, *La donna in Pirandello. L'estrema vittima*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2012.

² Sugli influssi esercitati dallo scrittore agrigentino sul piano narrativo si rinvia a Franco Zangrilli, *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, Longo, Ravenna 1990.

borghese del primo Novecento, con l'intento di esprimerne i limiti, specie nell'incapacità di distinguere i confini tra esperienza sociale e personale, dunque tra io e mondo, tra i sentimenti più veri e quelli determinati dalle circostanze. Sono opere con le quali Pirandello, in periodi diversi, mette in luce i problemi di coscienza e di sentimento provocati dalla società, al centro dei quali vi è sempre una storia d'amore che è più che altro quello che ognuno porta a sé stesso, il più delle volte spia di individualismo, egoismo e smarrimento della percezione di sé a livello comunitario. Dunque, casi di coscienza e non semplici vicende di passione.

Il rapporto intessuto tra Antonio e Giulia ne *La morsa*, per esempio, è un modo tutto personale e psicologico di sentirsi vivi nella trasgressione, salvo poi pagare con la morte tale scelta. E la sofferenza della giovane signora in *Sogno (ma forse no)* provata realisticamente in una dimensione onirica, sembra sottrarre validità alle armi tradizionali della ragione, oltre che ai sentimenti. Ed è sempre la donna, come già nelle opere dei grandi narratori francesi e russi dell'Ottocento, a soffrire le conseguenze del blindato benessere, poiché riaccende un'ansia ribellistica che quella stessa società, con le sue regole, ha invece spento o ridotto. Nel grembo della vita familiare e della cellula lavorativa, i personaggi pirandelliani vengono catapultati in un limbo psichico, sospeso a metà fra entusiasmo e alienazione, e rinvengono nel peccato la via di una riconferma della propria, oramai addormentata o perduta identità. Ai personaggi pirandelliani, insofferenti alla realtà in cui vivono, quello dell'altro appare come un corpo manifestante, ovvero un'occasione per guardare e riscoprire gli insignificanti anche se rivelatori aspetti dell'esistenza, quindi i luoghi, i modi e le azioni in cui essa si compie. Così, tradire o sognare il tradimento può significare partecipare al compiersi dell'esistenza, nonostante il rischio di perdersi nella sua inconsistenza o essere condannati dai suoi pregiudizi. L'apparenza dell'amore, perciò, fornisce la possibilità di leggere il mondo, come già accennato, nei termini di un perenne conflitto fra ideale e reale. I suoi personaggi diventano artefici della loro stessa sconfitta, rifiutando i sentieri tracciati dalla morale comune per mezzo di un'estensione degli affetti: cosicché, agli occhi del lettore, o dello spettatore teatrale, sconcertante non appare più il tradimento, bensì l'ipocrisia nel voler fare dell'infedeltà una seconda morale, rifuggendo la normalità di un amore sancito, avvertito in special modo nella solitudine. Nella commedia in tre atti *La ragione degli altri*, rappresentata per la prima volta nel 1915, si legge: «Non possiamo uscire fuori di noi, per vederci come gli altri ci vedono. E più viviamo assorti dentro, in noi stessi, e meno ci accorgiamo di quel che appare di fuori».³

Turba l'immagine dell'amore come vento che travolge la vita dei personaggi, in opere di natura proiettiva, che allarmano sul rischio dell'insignificanza e della noia che potrebbe albergare nelle vite e nelle coscienze. Personaggi, dunque, che

³ Luigi Pirandello, «La ragione degli altri», *Teatro*, Fratelli Melita Editori, La Spezia 1993, p. 4. Pur nella consapevolezza delle diverse e prestigiose edizioni delle opere pirandelliane, anche per gli altri testi presi in esame si rinvia a questo volume, che ha il merito di riunire in un'unica, agevole edizione, *La ragione degli altri*, *L'innesto*, *Sogno (ma forse no)*, *La morsa*, *La Signora Morli*, *Una e due*, *Diana e la Tuda*.

possiedono in loro stessi la tragedia fino a quando non danno audizione e sfogo alle loro inclinazioni primarie: ciò che li accomuna è la percezione del vuoto, fisico e morale, che porta all'atto tragico. È il lamento di un'assenza, il canto angoscioso di una perdita consumatasi tra amori difficili, dal momento che ciò che sta alla base delle storie pirandelliane è una difficoltà di comunicazione, una zona di infinito silenzio tra persone che non s'incontrano o che convivono nella finzione.

È il caso, per esempio, dell'atto unico *Sogno (ma forse no)*, rappresentato per la prima volta a Lisbona, in portoghese, nel 1931, per il V Congresso Internazionale di Critica, alla presenza dello stesso Pirandello. Che il teatro del drammaturgo agrigentino vada a indagare e insieme a smontare la civiltà umana, con tutte le sue conquiste di secoli, lo sottolinea Massimo Bontempelli, uno degli indiscussi eredi del magistero pirandelliano, il quale reputa l'opera di Pirandello «il tragico e altissimo documento e monumento della fatalità che parve, all'aprirsi del tempo nuovo, ruinare proprio quell'umana civiltà»,⁴ vittima della persuasione di un immane nulla: una prima, tagliente presa di coscienza della desertificazione dell'anima, della quale probabilmente si sta vivendo oggi la massima espressione, riflesso di un relativismo traducibile in quel *Così è (se vi pare)*, che condanna a un'esistenza senza regole, privata delle leggi dell'umana convivenza.

Il dramma, forse, è proprio contenuto in quel relativismo: si veda a riguardo l'incipit di *Sogno (ma forse no)*, con una didascalia che pone sulla scena «Una camera: ma forse no! Un salotto. Certo, una giovane signora vi giace su un letto: ma forse no: sembra piuttosto un divano [...]», tratteggiando una realtà che si può riconoscere, ma che non si dà nella sua totalità oggettiva. E infatti, come si legge, «quel salotto è una camera da letto soltanto nel sogno della giovane signora: e un letto, quel divano». Cosicché ciò a cui si assiste acquista i caratteri del sogno, sfuggente a ogni principio razionale. Infatti, «anche lo specchio per ora sembra piuttosto una finestra» e la ragione dell'inganno è che nello specchio si riflette la finestra che gli sta dirimpetto, per cui per la giovane signora che sogna la finestra è lì dov'è lo specchio che la riflette. Come un dipinto di Magritte, quella è una «finestra di sogno», attraverso la quale non solo guarda e riflette lo spettatore-lettore, ma il personaggio stesso, in cerca di sé in una realtà che non coglie se non di riflesso.⁵

Surreale è l'apparizione del personaggio maschile sotto forma di «orribile maschera d'incubo», l'uomo in frak, come si capirà, l'amante della giovane signora che sogna, apparso in una scena «mutevole e quasi sospesa nell'inconsistenza d'un sogno». E in questo scenario senza peso si apprende di un amore insano, malato, dovuto al fatto che lui non accetta di esserle lontano. L'uomo in frak è inquieto: più di ogni altra cosa non tollera l'inganno, quindi cresce l'eccitazione, e in tale fermento, mosso dalle parole e dalle affermazioni della giovane signora che sogna, l'uomo in frak «Va, risolto, ad aprire la finestra del sogno». Entra sulla scena «un

⁴ Maria Cristina Carbone, «Nota introduttiva a Pirandello», in Luigi Pirandello, *Teatro*, p. 21.

⁵ Per le citazioni cf. *ibid*, p. 123. Sulla capacità di adesione alla realtà da parte dei personaggi pirandelliani si rinvia a Beatrice Alfonzetti, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, C.U.E.C.M., Catania 1984.

⁶ Maria Cristina Carbone, «Nota introduttiva a Pirandello», in Luigi Pirandello, *Teatro*, p. 124.

esagerato raggio di luna e un lento e lieve fragorio di mare», tale da scatenare in lei ricordi: ricordi di un'estate al mare, di «tutt'un fremito d'argento sotto la luna».⁷ Uno stacco sul passato, di quando lui s'era detto sicuro dell'amore di lei: ma l'amore, la passione, si intuisce, sono irrazionali, e dinanzi a queste la giovane signora oppone la ragione, «che subito [...] richiama». A cosa? «A non lasciarsi prendere».⁸ L'uomo in frak, allora, nella sua inconsistenza rappresenta invece l'abbandono alle emozioni, ai sentimenti, al richiamo della vita, che appunto «prende». Le affermazioni di lei lo rendono «terribile», così si assiste a una tempesta di là dalla finestra del sogno, il tutto perde la leggiadria lunare e si tramuta in uno spettacolo sinistro. L'uomo in frak in tale frangente si trasforma in un automa, fisso in un'«arcana immobilità»,⁹ che permane fino a quando la donna torna a guardare con occhi sognanti. L'unico riscatto possibile, come già la parentesi dei ricordi di una passione giovanile, sembra essere la memoria, capace di generare una scena d'incanto e serenità, poiché da lontano, velato, si ode «il suono di un pianoforte».¹⁰

Corre alla mente la riflessione sul «tempo come durata» del filosofo francese Henri-Louis Bergson, secondo il quale la durata interiore è la vita continua di una memoria che si prolunga dal passato al presente, persistenza senza la quale si avrebbe solo istantaneità.¹¹ Da qui quel senso di spaesamento nei personaggi pirandelliani. La memoria, dunque, è inconsistente, irreale, e la visione di quel momento segnato dalla musica del pianoforte lentamente si spegne in lei; non a caso la levità e la poesia s'arrestano con il fatto che la finestra sarà richiusa e la giovane tornerà a sedere sul divano. Ma l'uomo tace e rimane fermo, e quando lei lo rimprovera, quasi piangendo, lui le dirà qualcosa di molto importante per capire in fondo il senso che Pirandello affida alla percezione delle cose e delle persone: «Tu hai fatto sparire lo specchio e me l'hai fatto aprire come una finestra»; ed è sempre lei che gli affida «quel cipiglio», e quindi quella silenziosa immobilità. Lui, perciò, altro non è che una proiezione delle inquietudini, dei ricordi, dei dubbi, delle paure e delle mancanze di lei, sotto forma di quell'uomo amato una notte d'estate in riva al mare. Sarà sempre lui, ancora, a dirle: «Nulla atterrisce più di uno specchio una coscienza non tranquilla», a testimonianza di quanto livore il riflettersi poteva procurarle.¹²

Nel sogno vi è la verità, e la realtà non è che quella che consideriamo tale, quindi l'unica per la quale vivere. Pirandello, in questo atto unico, in modo solo accennato mette in scena anche la devianza e l'istinto alla violenza che ne scaturisce. Quando l'uomo in frak colpevolizza la sua giovane amata, alla blanda negazione di questa, come si legge, «Le è sopra; sta per strozzarla [...] sogna di

⁷ *Ibid*, p. 128.

⁸ *Ibid*, p. 129.

⁹ *Ibid*, p. 130.

¹⁰ *Ibid*, p. 131.

¹¹ Henri-Louis Bergson, *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, PUF, Paris, 2009, e l'articolo: Caterina Zanfi, Bergson Henri, Worms Frédéric, *La pensée et le mouvant. Introduction première et deuxième parties*, Les carnets DDB 2020, Desclée de Brouwer, Camille Riquier, Frédéric Worms, 978-2-220-09655-1. fhal-02987247f.

¹² Pirandello, *Teatro*, p. 132-133.

morire strozzata da lui».¹³ Le luci si spengono: è chiaro che quella sofferenza è la proiezione dolorosa della paura di morire, ma non la morte reale. Il senso di quello sgomento rimane, come il sapore acre di un incubo dai tratti verosimili: si sveglia dal sogno e si porta le mani alla gola, sospira e si guarda in giro come se non fosse più capace di riconoscersi nell'ambiente che ha intorno. Come non pensare alla novella *La realtà del sogno*, pubblicata per la prima volta nel 1914, nella quale si assiste alle terribili convulsioni di Maria Antonietta, donna frustrata che contrappone agli amici del marito un finto pudore, sorta di vendetta dell'insincerità, perché nella realtà è difficile essere sinceri, specie verso se stessi, mentre nel sogno non vi è inibizione; ed è lì che si manifesta la sensualità repressa, ed è nel sogno infatti che tradisce suo marito con quell'amico che ha osato parlarle francamente, tanto che la prova del corpo avvinto al piacere del sogno al risveglio genera il senso di colpa. Rivedendo in casa propria quell'uomo –nonostante avesse chiesto a suo marito di non invitarlo più– gli chiede le stesse attenzioni del sogno, e allontanata dal marito, la ritroviamo a letto in preda a degli spasmi. La novella, quindi, tratta proprio di come l'universo onirico si ripercuota in maniera concreta nella realtà, con conseguenze traumatiche e prive di una spiegazione razionale, dando così inizio a un'attenzione duratura verso la dialettica sonno-veglia. Significativamente, pochi mesi dopo aver composto *Sogno (ma forse no)*, nel 1929, Pirandello scrive a Marta Abba, da Berlino, di quanto i sogni gli procurino piacere e angoscia, e questo perché nel sonno ci si può vendicare di tutti i pudori e della logica del mondo quando è desto. In quella lettera non manca un riferimento alla moglie, Antonietta Portulano, là dove scrive che se il sogno è una breve follia allora la follia è un lungo sogno, e quindi quanto beati debbano essere i folli.¹⁴ È noto, inoltre, come nella novella *Effetti d'un sogno interrotto*, apparsa sul *Corriere della Sera* il giorno prima della morte, avvenuta il 10 dicembre del 1936, Pirandello rinnovi la convinzione che le sensazioni provenienti dal mondo onirico abbiano ripercussioni concrete sulla realtà e la psiche umana.

Il sogno, dunque, per ritornare all'atto unico *Sogno (ma forse no)*, appare più vero, più doloroso, mentre la realtà viene velata da ipocrisie che stemperano le emozioni e si condensano in azioni vuote: infatti nel ricevere poco dopo l'uomo che nel sogno era in frak, prendono il tè, e lei apparirà ipocritamente serena, come se non fosse stata uccisa. Rimane avvinta, in ogni caso, al giogo di un mascheramento fittizio, a una morsa che tiene legata sé stessa e l'altro.

La morsa, titolo di un precedente atto unico, dall'inizio concitato, con personaggi colti nell'incertezza, sospesi in un abisso. Il motivo è ancora una volta la paura, anzi il terrore di essere stati scoperti dal marito tradito, Andrea Fabbri. E questo porta, in particolar modo l'amante, Antonio Serra, a uno stato in cui «le parole più aliene [...] pajono allusioni»;¹⁵ ogni sguardo, accenno, tono di voce suona come un'accusa. È Antonio ad aver subito giorno e notte l'atteggiamento ambiguo del marito tradito, intenzionato a suscitargli un senso d'inquietudine per

¹³ *Ibid*, p. 136.

¹⁴ Data l'importanza della corrispondenza con Marta Abba nella sua complessità, si rinvia a Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, Mondadori, Milano 1995.

¹⁵ Pirandello, *La morsa*, p. 148.

il fatto di averli scoperti. È dunque l'amante a sentirsi tradito dal caso, dalla sfortuna, per il fatto di aver fallito nel tentativo di provare piacere nell'infedeltà, e non si reputa capace di affrontare lo scandalo, le ripercussioni, la vendetta; non riesce a tollerare l'idea di dover diventare il nemico del suo collega e amico, per cui una ridda di pensieri s'affolla nella sua mente piena di paura, nella quale sembra non aver più alcun posto lei, la donna amata, Giulia. Da qui addirittura il rimprovero: «Amarci qui... sotto gli occhi suoi [...] Pazzi!». ¹⁶ D'un tratto, perciò, dato l'errore smascherato, giudica e denuncia ciò che hanno compiuto. E al cospetto del senso di colpa dell'uomo incapace di essere risoluto nella scelta di un'azione non convenzionale, come da tradizione –non solo letteraria– si oppone la figura della donna in ogni caso vittima, anche quando, almeno nell'alveo delle apparenze e delle consuetudini, colpevole: «È giusto» gli dice «che ora tu mi condanni, giustissimo!». ¹⁷ Eppure lei continua ad apparire un'eroina, per quanto negativa, perché conferma al suo amante di aver amato suo marito, di essere fuggita con lui perché lo amava, con tutte le conseguenze sociali, affettive ed economiche connesse, ma non per trovare tutta quella quiete, tutta quella agiatezza che aveva finito per soffocarla nella morsa della noia e della frustrazione. È stato piuttosto il suo amico, Antonio Serra, ad approfittarsi di quell'uomo serio, che non faceva altro che impegnarsi per apparire agli occhi degli altri come qualcuno da stimare, del quale avere fiducia, dedicandosi a nient'altro che al lavoro. Lui, l'amante, però, non aveva niente da perdere, perché in una società regolata dai contratti e dalle convenzioni, piuttosto che dai sentimenti, sono ancora le donne a pagare il prezzo dell'evasione e della ribellione. Il peccato e la colpa, verso cosa o chi? Non propriamente verso la persona, piuttosto verso tutto ciò che rappresenta. E cosa resta a Giulia? Lei non ha più diritto di amare, neanche i suoi figli. Quando il marito ritorna a casa, dopo un'iniziale fase di calma irritante, tenta di provocare la moglie con discorsi e parole allusive, proprio come aveva fatto per giorni con il suo sleale amico. Ha visto, sa del tradimento e non ha intenzione di ritornare sui suoi passi: Giulia deve lasciare la casa e i figli. Pietosa la scena di lei nella quale si schernisce, fino a implorarlo, in ginocchio, supplicandolo di lasciarla in casa e di poter almeno crescere i loro figli. Alla violenza (morale) di quella obiezione risponde quella della morte, questa volta reale, poiché all'ennesimo diniego, specie in nome dei suoi bambini, Giulia si uccide. E al grido dell'amante Antonio, Andrea dice: «Tu l'hai uccisa». ¹⁸ Vivere nella realtà il sogno di poter amare veramente, deviando dalle regole, uccide. L'ha uccisa la scelta di lasciarsi conquistare dalle emozioni, senza ragionare, come invece farà la giovane signora che sogna. Del resto, sembra suggerirci Pirandello: che senso avrebbe sopravvivere alla morte dei sentimenti?

L'umanità di cui scrive il siciliano mal sopporta il mondo e nell'impossibilità di superare la nevrosi che la incatena, compie un gesto estremo o diviene folle: specie le protagoniste, sembrano avere poco di Andromaca, Fedra o Berenice – nonostante Pirandello sin da giovane abbia praticato la riscrittura dei miti classici

¹⁶ *Ibid*, p. 152.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid*, p. 166.

in chiave moderna¹⁹ non sono martiri di un amore sacro, ma qualcosa le invade in modo irragionevole.

La tesi di Bergson espressa in *Le rire: Essai sur la signification du comique*, è che stare in società, implica una costante attività di adattamento nei confronti dell'altro, un'agilità nel districarsi tra situazioni, convenzioni, discorsi, pratiche, la cui complessità e mutevolezza non si lasciano padroneggiare con l'ausilio di schemi di comportamento fissi e automatici. La vita e la società esigono da ciascuno di noi tensione ed elasticità, e quando queste mancano vi è una certa goffaggine nei comportamenti, una rigidità e un automatismo nel vivere e nel rapportarsi ai propri simili. Ne consegue, secondo il filosofo francese, una meccanicità placcata sulla vita, della quale il riso diviene il castigo.²⁰ Così i personaggi di Pirandello, inseguendo un'idea che li ossessiona, fraintendono il mondo che li circonda, e arrivano a comportarsi come se esso dovesse adattarsi a ciò che pensano, anziché il contrario.

Ciò di cui il Siciliano scrive, dunque, vive e sopravvive nel tempo dell'abitudine e dell'oblio: sono storie di individui che hanno la percezione di restare fermi e per muoversi errano, bloccati nell'immobilità dello spirito e degli ideali. Per un astrattismo riflesso, sembrano anche la storia del loro stesso autore, il quale condivide l'esperienza dei suoi personaggi, in bilico tra l'amore bramato fuori da un matrimonio macchiato dalla follia e il clamore di una folla borghese che lo celebra con i mascheramenti del nuovo impero. «Come è chiaro», scrive Franco Fortini ne *La notte di gennaio*, «che inutilmente il reale è simbolico».²¹ Il vero mistero del mondo, quindi, è il visibile, non l'invisibile. Per cui l'opera pirandelliana appare come una grande macchina illusionistica, nella quale i protagonisti delle vicende si persuadono di vivere il tempo dell'azione e della scelta. Un tempo che si può cogliere come eroico, essenza della vita stessa, in bilico tra amore e sogno, come accade ai personaggi femminili ai quali si è accennato, nonostante la loro rovina, spinti dalla parvenza dell'amore, spenti nell'abbraccio opprimente della realtà.

Realtà priva di confini spazio-temporali, quindi moderna nella sua resa artistica in quanto sempre contemporanea a sé stessa, sia per la persistenza dei motivi, come la morsa che aliena, imprigiona e soffoca pur mutando di veste, sia per l'indefinitezza di ciò che appartiene al mondo dei sogni e all'inconscio. In questo senso può apparire degno di nota il progetto realizzato nel 2023 nell'ambito del Dams Music Fest presso il «Teatro Palladium» di Roma: in tutto il suo carattere onirico va in scena l'opera *Sogno (ma forse no)*, con musica di Matteo D'Amico, sul testo ricavato da D'Amico e Sandro Cappelletto dall'atto unico pirandelliano. Il lavoro rispettoso ed essenziale sull'opera ha previsto una sorta di ammodernamento, come pure un tentativo di adattamento funzionale al canto e all'azione scenica. L'approccio operistico alla commedia da parte di D'Amico, che

¹⁹ Cf. Franco Zangrilli, *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Edizioni Cadmo, Fiesole 1995.

²⁰ Cf. Henri-Louis Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari 2007.

²¹ Franco Fortini, *La notte di gennaio*, in *Tutte le poesie*, Luca Lenzini (ed.), Mondadori, Milano 2015, p. 478.

del drammaturgo agrigentino è pronipote, è l'ennesima prova dell'assoluta versatilità del testo pirandelliano, del grado universale dei temi e della inafferrabilità del sogno, sfuggente come la musica, filosofia senza volto, generatrice di libertà. Proprio la musica si offre come supporto essenziale, appoggiandosi al non detto dell'opera, tanto per il peso delle didascalie nell'economia testuale, quanto per la necessità di creare l'illusione del sogno. La sezione vocale interessa in special modo nei duetti, nel corso dei quali le voci reiterano con oppressiva ostinazione parole o frasi poggianti su incisi di pura melodia e ritmicità, come una sorta di seducente conversazione, in tutta la sua polisemia: conversazione come «causerie», nell'accezione più moderna e borghese, ma anche come «dimorare con», nel suo etimo antico; accanto, un certo operismo dall'allure francese, prettamente novecentesco, con ricorsi anche al parlato, come nel finale, data anche la semplicità del libretto.²² In sostanza, un'opera totale, che nell'abbraccio dirimente della musica inverte il riscatto di quelle eroine senza memoria: un sogno, ma forse no.

E se la farsa dell'amore innescata da *Sogno (ma forse no)*, ingannevole, ossessiva, ipocrita e onirica, al «Teatro Palladium» nel 2023 ha vestito l'autentica e anguillare inconsistenza della musica, nell'anno corrente, dal 23 al 25 febbraio, ha conosciuto un'ulteriore mimetizzazione nella «mise en space» al «Teatro dei Documenti» di Roma, con la pregevole direzione e interpretazione di Vittoria Faro, accanto a Ivan Giambirtone ed Elisabetta Ventura. Già lo spazio è foriero di ambiguità, in grado di avvolgere in una dimensione di costante surrealtà una serie di azioni pensate e agite con un taglio squisitamente cinematografico. Elemento, quest'ultimo, di primaria importanza, giacché destinato a soddisfare alcune attese poste in essere dallo stesso Pirandello, e che per la loro eccezionalità solo il cinema, quella «stupenda finzione» alla quale seppur tardivamente l'opera del Siciliano approda, avrebbe potuto soddisfare, in quanto quintessenza della simulazione, in grado di dare origine a una «realtà meravigliosa»;²³ tranne il caso, appunto, di un teatro che al cinema guarda come fonte di nutrimento. Le relazioni tra la Giovane signora che sogna (Vittoria Faro), l'Uomo in frak (Ivan Giambirtone) e la Cameriera (Elisabetta Ventura) sono avvolti dall'oscurità. Tra l'opulenza e le ambizioni della Signora, stanca di un sentimento arrendevole e fortuito, la passione e la miseria economica e umana dell'Uomo, in questa mirabile interpretazione si insinua il mutismo della Cameriera, alla quale spetta in conclusione di svelare gli inganni; o almeno, ciò che sembra essere un inganno. Stupisce l'audacia creativa di Vittoria Faro, incline a concepire il tutto nella sua totale armonia: il testo, la musica, la prossemica, dunque l'azione mimica e la gestualità, rispondono a un'unica partitura. Un movimento di corpi ed espressioni, un'estensione di suoni e significati, concepiti entro un'architettura scenica di

²² Emiliano Metalli, *Matteo D'Amico e Pirandello, un'opera nuova: sogno? Forse no*, Banquo Magazine, 11 maggio 2023, <https://www.banquo.it/musica/2023/05/11/matteo-damico-e-pirandello-unopera-nuova-sogno-forse-no>, [4.4.2024]

²³ Luigi Pirandello, «Quaderni di Serafino Gubbio operatore», *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1973, vol. 2, p. 173.

estremo fascino, per i suoi toni di sabbia, avorio e bianco, che albergano i passi e le silhouettes di personaggi in abiti scuri e preziosi, tali da produrre contrasti e ombre, con soluzioni di luce che ridisegnano i volti fino quasi a deformarli, a ridefinirli, generando un perpetuo stato di tensione nel tentativo di coglierli nella loro imperscrutabilità. Tranne il caso dell'abito bianco di Giulia, di un'eleganza frigida, angelica, malinconica, ancora più in risalto grazie alla cornice nera posta a mo' di scenografia al centro della scena, come fosse insieme specchio, porta o, pirandellianamente, finestra di sogno. Contribuisce alla resa ultima la base musicale, con sonorità al piano a tratti nostalgiche, come nel caso di composizioni pianistiche che rinviano al tempo della nascita dell'opera pirandelliana, e sonorità di altro tipo, tra le quali spiccano quelle con tonalità negative e fosche. La Faro, perciò, in quest'opera totale, rende omaggio alla vena espressionistica e allucinata del drammaturgo agrigentino, razionalizzando, sul piano dell'esperienza sensoriale, la duplicità della vita reale, con le sue pene e i suoi affanni.²⁴

A ulteriore testimonianza della modernità delle opere di Luigi Pirandello e della loro schiusa rappresentabilità, della quale nel corpo centrale di questo testo si è voluto dare una lettura particolareggiata nello specifico dei due atti unici, non mancano, tra le diverse riletture di *Sogno (ma forse no)* in particolare –nella sua essenza originale, lo si ricorda, una proiezione surreale delle trepidazioni e dei tormenti interiori di una coppia avvinta al perbenismo borghese– le virate in un senso più ironico e dai toni farseschi, oltre che in una direzione più decisamente sperimentale, concepite sovente nell'alveo del teatro amatoriale, ma in ogni caso di ricerca e non privo di attrazione. Su questo versante si è mossa, per esempio, l'operazione della Compagnia 2giga, che ha rappresentato l'atto unico al teatro «Le Maschere», significativamente uno spazio nel quale si rinnovano le attenzioni nei confronti dell'infanzia e delle famiglie romane; uno spazio, perciò, adatto ad accogliere un'interpretazione tanto surreale quanto giocosa. Gabriella Praticò, interprete della signora Giulia, e Gigi Palla, l'Uomo in frak, si sono avvicendati tra sapienti e dinamiche rifrazioni di luce, vestiti e truccati alla maniera dei primi decenni del Novecento, come ciascuno dei membri della compagnia teatrale nel film del 2012 *Magnifica presenza*, diretto da Ferzan Ozpetek, non a caso liberamente ispirato a *Sei personaggi in cerca d'autore*, rappresentato per la prima volta il 9 maggio del 1921 a Roma. Nello spettacolo diretto da Alejandra Gomez, andato in scena il 18 e 19 febbraio del 2023, alla parola i due attori hanno abbinato una massiccia resa gestuale, con strizzate d'occhio finanche al mimo e al cinema muto, donando divertimento agli spettatori, catapultati in un'altra dimensione ampliata dai contorni lignei del teatro, orientati da una voce narrante esterna nella comprensione della menzogna che si è consumata sulla scena.²⁵ In tutt'altra

²⁴ Elena D'Elia, *La farsa dell'amore tra inganno e ipocrisia*, <https://brainstormingculturale.wordpress.com/teatro/stagione-20172018/sogno-ma-forse-no/> [13-03-2024]

²⁵ Claudio Riccardi, *Sogno (ma forse no), funziona il Pirandello in versione scanzonata*, <https://www.banquo.it/teatro/2023/03/10/sogno-ma-forse-no-funziona-il-pirandello-in-versione-scanzonata> [14-03-2024]

~ 159 ~

direzione, infine, lo spettacolo elaborato e diretto da Sebastiano Boschiero, che unisce *L'uomo dal fiore in bocca* e *Sogno (ma forse no)*, da cui scaturisce una trama nuova, con un punto di vista inevitabilmente diverso rispetto alle rappresentazioni più classiche: una chitarra arpeggiata che fa da sfondo a un dialogo tra una giovane infelice e un ricco passante, sulla vita e l'incedere del tempo. Ciò che permane dell'originale, in questo spettacolo andato in scena al «Teatro San Tommaso Moro» nel padovano, il 5 novembre del 2016, è quel senso amaro di una prigione invisibile, alla quale si può sfuggire, come accade alla ragazza, solo attraverso la fantasia. Come se ci si trovasse dinanzi a una superficie specchiante di Michelangelo Pistoletto, più ci si avvicina, allontanandosi dalla vita, più ci si immedesima in essa; ma solo separandosi da questa, fino a scomparire dallo specchio, si può vedere con occhi rinnovati la realtà alla quale si appartiene. Allo stesso modo, quanto più si fa netta la distanza dall'opera originale di Pirandello, tanto più si ribadisce il significato di quella, ossia, che l'amore e i sogni sono irrimediabilmente oppressi nella morsa della realtà, e che solo l'evasione in un universo immaginifico può donare una parvenza di libertà, simile alla follia.



ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΩΝ ΟΝΕΙΡΩΝ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΣΤΗ ΜΕΓΓΕΝΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ: Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ Η ΑΝΘΡΩΠΟΤΗΤΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ LUIGI PIRANDELLO ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΟΥ

Η μελέτη εξετάζει τον τρόπο με τον οποίον το έργο του Luigi Pirandello επικαιροποιήθηκε χάρη σε πολλές παραστάσεις που χρήζουν πολλαπλών αναγνώσεων, κατά τη διάρκεια των δύο πρώτων δεκαετιών του 21^{ου} αιώνα. Από τις εν λόγω παραστάσεις, θα γίνει αναφορά ενδεικτικά σε κάποιες που λειτουργούν ως αντανάκλαση των αντιφάσεων της ανθρωπότητας και της ζωής εν γένει, οι οποίες λαμβάνουν πνοή, κυρίως, μέσω συγκεκριμένων χαρακτήρων: δυστυχισμένα πλάσματα χωρίς ιδανικά, τοποθετημένα σε ένα περιορισμένο κοινωνικό πλαίσιο όπου άρχει η μικροαστική και μεσοαστική τάξη των πρώτων ετών του 20ού αιώνα· ταπεινά πλάσματα, μολονότι προικισμένα με έναν χαρακτήρα οικουμενικής διάστασης, ικανό να υπερβεί τον χρόνο και τα ιστορικά γεγονότα. Όλη η δραματική τέχνη του Pirandello συγκεντρώνεται στον στόχο να μεταφερθεί στις σελίδες και στη θεατρική σκηνή η εξής διαπίστωση: η ύπαρξη είναι η διαρκής διαφωνία μεταξύ προσώπου και μάσκας, μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας. Και το πρώτο απ' όλα τα συναισθήματα που πέφτει στη μέγγενη του «φαίνεσθαι» είναι ο έρωτας, ο οποίος, όπως και το όνειρο, μέσα στους μηχανισμούς της αστικής-κοινωνικής ζωής χάνει τη φυσικότητά του και μετατρέπεται σε ψευδαίσθηση και καταδίκη. Η εμφάνιση του έρωτα, λοιπόν, παρέχει τη δυνατότητα ανάγνωσης του κόσμου με τους όρους μιας αιώνιας σύγκρουσης ανάμεσα στο ιδανικό και το πραγματικό. Σημειώνεται πως το ονειρικό σύμπαν επηρεάζει καίρια την πραγματικότητα,

~ 160 ~

προξενώντας τραυματικές συνέπειες που στερούνται λογικής εξήγησης: όχι τυχαία, η τρέλα για τον Πιραντέλλο είναι το όνειρο, ενώ το ορατό και το απτό είναι το πραγματικό μυστήριο του κόσμου.



ABSTRACT

THE APPEAREANCE OF DREAM AND LOVE IN THE GRIP OF REALITY: THE CONDITION OF WOMEN AND HUMANITY IN LUIGI PIRANDELLO'S WORK AND ITS REINTEPRETATIONS

The essay highlights how Luigi Pirandello's work, actualized in its various reinterpretations over the course of the 2000s, of which only a few are given as examples, is a reflection of the contradictions of the world and humanity, embodied mostly in the characters: unhappy individuals without ideals, placed in a precise era and social context, the petty and middle bourgeoisie of the early 20th century, though endowed with a universal character, capable of transcending time and historical fact. All of Pirandello's dramatic art responds to the desire to bring to the page and the theatrical stage such an insight: the conception of existence as an enduring disagreement between face and mask, thus between reality and fiction. And the first of all feelings to fall into the grip of appearances is love, which, like the dream, in the mechanisms of bourgeois social life loses its naturalness and becomes illusion and condemnation. The appearance of love, therefore, provides the possibility of reading the world in the terms of a perennial conflict between ideal and real, and it is noted how the dreamlike universe concretely affects reality, with traumatic consequences that lack a rational explanation: not coincidentally, madness for Pirandello is a long dream and the real mystery of the world is the visible.



Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Ο Giuseppe Varone είναι μεταδιδακτορικός ερευνητής στο Πανεπιστήμιο Tor Vergata της Ρώμης και στο University of Poitiers της Γαλλίας και διερευνά το πεδίο της ιταλικής και γαλλικής λογοτεχνίας του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα. Επίσης, είναι μέλος του Centro Studi «Massimo Bontempelli» – MA.R.W.I.T. Έχει επιμεληθεί εκθέσεις σύγχρονης τέχνης, έχει δημοσιεύσει βιογραφίες καλλιτεχνών και λογοτεχνικά μη μυθοπλαστικά κείμενα, μεταξύ των οποίων *Le mappe letterarie della città perduta* (2006) και *I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini* (2015). Μελέτες του, προσανατολισμένες κυρίως στην ιταλική λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα, με ιδιαίτερη προσοχή στις συγγένειες μεταξύ των τεχνών, έχουν δημοσιευτεί σε συλλογικούς τόμους, όπως είναι οι *Conversazione con Vittorini* (2018), *Il «barlume che vacilla»* (2016), *La comunità incoffessabile* (2011) και *Croce tra noi* (2002). Μελέτες του έχουν επίσης εκδοθεί σε Πρακτικά ιταλικών και διεθνών Συνεδρίων, τα οποία έχει ο ίδιος επιμεληθεί. Ενδεικτικά αναφέρονται: *Il cibo nell'arte contemporanea* – τα οποία επιμελήθηκε μαζί με τον Franco Zangrilli το 2019–, *Food and Contemporary italian writers* (2019), *«Odisseico peregrinare»* (2017), *Passione Savinio* (2013), *Il racconto del*

Risorgimento nell'Italia nuova (2012) και *La letteratura degli Italiani. Gli Italiani della letteratura* (2012). Τέλος, άρθρα του έχουν συμπεριληφθεί και σε λογοτεχνικά περιοδικά, όπως είναι, μεταξύ άλλων, τα *Esperienze Letterarie*, *Mosaico Italiano*, *Campi Immaginabili*, *Studi Desanctisiani*, *Visual History*, *Studi Rinascimentali*, *Rivista di Letteratura Teatrale*, *Strumenti critici*, *Studi Novecenteschi*, *Otto/Novecento* και *Il Lettore di Provincia*. Το 2019 δημοσίευσε το πρώτο του μυθιστόρημα με τίτλο *Delle cose più belle*, ενώ το 2021 ακολούθησε το *L'estate perfetta*, οι δύο πρώτοι τόμοι μιας τριλογίας που θα ολοκληρωθεί με το *La gentilezza*, το οποίο κυκλοφόρησε το φθινόπωρο του 2024.



THE AUTHOR

Giuseppe Varone is postdoctoral researcher and conducts studies on Italian and French Literature of the second half of the Twentieth century for the University of Tor Vergata and the University of Poitiers and is a member of Centro Studi «Massimo Bontempelli» – MA.R.WI.T. He has curated contemporary art exhibitions, published artist biographies and literary non-fiction texts, including *Le mappe letterarie della città perduta* (2006) and *I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini* (2015). Other interventions, mainly oriented towards Italian literature between the Nineteenth and Twentieth centuries, with specific regard to the affinities between the arts, appear in collective volumes –such *Conversazione con Vittorini* (2018), *Il «barlume che vacilla»* (2016), *La comunità incoffessabile* (2011) and *Croce tra noi* (2002)– and in Acts of national and international Conferences –*Il cibo nell'arte contemporanea*, edited with Franco Zangrilli nel 2019, *Food and Contemporary italian writers* (2019), «*Odisseico peregrinare*» (2017), *Passione Savinio* (2013), *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova* (2012) and *La letteratura degli Italiani. Gli Italiani della letteratura* (2012)–, as well as in various specialized journals, such as *Esperienze Letterarie*, *Mosaico Italiano*, *Campi Immaginabili*, *Studi Desanctisiani*, *Visual History*, *Studi Rinascimentali*, *Rivista di Letteratura Teatrale*, *Strumenti critici*, *Studi Novecenteschi*, *Otto/Novecento* and *Il Lettore di Provincia*, among others. In 2019 he published his first novel, *Delle cose più belle*, followed in 2021 by *L'estate perfetta*, the first two volumes of a trilogy that will end with *La gentilezza*, wich will appear in the autumn of 2024.