



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHIstica, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo

Tesi di Laurea

“E che possiamo noi realmente sapere degli altri?”

Due messinscene di *Così è (se vi pare)*

di Luigi Pirandello

Relatore: Prof. Roberto Cuppone

Correlatore: Prof. Nicola Ferrari

Candidato: Sabrina Granotti

Anno Accademico 2023/2024

“E che possiamo noi realmente sapere degli altri?”

Due messinscene di *Così è (se vi pare)*

di Luigi Pirandello

Indice

Introduzione	p. 7
Capitolo 1: <i>Così è (se vi pare)</i> con la regia di Giorgio De Lullo	p. 13
- Al Teatro Valle	p. 15
- Il grottesco e la parete bianca	p. 34
- Personaggi e interpreti: il giudizio della stampa	p. 39
Capitolo 2: <i>Così è (se vi pare)</i> secondo Massimo Castri – il debutto	p. 46
- Una messinscena che “rimescola le carte”	p. 48
- Rileggendo la novella	p. 58
- Il sottotesto: l’incesto	p. 65
- Onirismo e metateatralità	p. 71
Conclusioni	p. 75
Bibliografia	p. 79

Introduzione

Come si sa, le opere teatrali di Luigi Pirandello aventi un rapporto di filiazione con le sue novelle sono tutt'altro che casi sporadici: chiunque sfogli *Maschere nude* può constatare come le *Novelle per un anno* costituiscano l'*humus* in cui affondano le radici un numero rilevante di pièce: si possono citare per esempio *Pensaci*, *Giacomino!* o *La patente*, *Tutto per bene* o *Il piacere dell'onestà*.

O appunto *Così è (se vi pare)*, tratta da *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* (pubblicata nel 1917 nella raccolta *E domani, lunedì...*); in questo caso però il titolo viene del tutto mutato, per segnalare una corallità, un coinvolgimento generale che vada oltre ai due protagonisti del testo narrativo. *Così è (se vi pare)*, la cui stesura pure risale al 1917 (ma la prima stampa del testo è del 1918, poi rivista e riedita nel 1925) reca il sottotitolo *parabola in tre atti*: si configura come una commedia “a tesi”, volta a dimostrare una teoria sconcertante, soprattutto per il pubblico italiano degli anni Dieci del Novecento, non ancora avvezzo a metabolizzare le novità messe in campo dalle avanguardie: l'impossibilità di attingere alla verità definitiva dei fatti, secondo un relativismo da più parti definito “cerebrale” ma che Pirandello perseguì con convinzione, difendendo strenuamente questo suo lavoro dalle critiche poco favorevoli. A proposito della *tournée* all'estero del 1925 del Teatro d'Arte di Roma, ecco ad esempio alcuni commenti di giornali inglesi:

Così è (se vi pare) andò, quindi, in scena al New Oxford Theatre di Londra il 26 giugno. Nella parte della vecchia Signora Frola era la giovane Marta Abba, mentre suo genero, il Signor Ponza, era Lamberto Picasso. Anche questo testo, come già *Vestire gli ignudi*, era sconosciuto ai critici inglesi, che non mostrarono di apprezzarlo particolarmente: “Un dramma a tesi che non solo è drammaticamente fiacco, ma neppure illustra la sua tesi” (“Times”); “Questo non è un dramma da rappresentarsi. La parabola è talmente più importante dei personaggi attraverso cui è presentata, che gli attori hanno poche occasioni di mostrare le loro capacità” (“Daily Telegraph”)¹.

¹ Alessandro d'Amico, Alessandro Tintnerri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 174.

Ciononostante, Pirandello nel tempo difese e, anzi, presentò sempre con fierezza questo suo esperimento:

come le dicevo, io spero così in una valutazione più esatta del mio teatro a cui è stata attaccata l'etichetta della cerebralità [...] prendendo per esempio il *Così è (se vi pare)* che è il lavoro più mio, si può sostenere che non vi si contenga un vero e doloroso dramma di passione? E la commedia anche, la commedia comica della curiosità provinciale che gli serve da sfondo? C'è tanto di passione quanto c'è di cerebralità, la cerebralità di Laudisi che vede la vita e per il fatto stesso che la vede ne è già fuori e ci chiarifica tutta la beffa atroce che è inclusa nella vita stessa².

Si voglia o meno propendere per il giudizio formulato dell'Autore e più volte rimesso in discussione, il successo di pubblico continua ad arridere a questa commedia così spiazzante; anche in caso di messinscene nelle quali, per un verso o per l'altro, la mano del regista abbia lasciato una propria traccia rispetto alle originali intenzioni dell'Autore, senza tuttavia snaturarne il lavoro e i significati fondamentali.

Tralasciando dunque, pur con tutto il rispetto dovuto all'originalità di altre operazioni innovative, quelle rivisitazioni d'avanguardia che stravolgono completamente il testo - alla maniera, per intenderci, del *Pirandello chi?* di Memè Perlini, il quale punta tutto sull'immagine, a discapito del testo³ - si è optato qui di soffermarsi su due regie che andarono in scena tra il 1972 e il 1980 e che rappresentano due soluzioni drammaturgiche molto distanti tra loro, nonostante l'arco temporale abbastanza ristretto: il *Così è (se vi pare)* che debuttò al Teatro Valle di Roma a partire dal 16 marzo 1972, con la regia di Giorgio de Lullo per la Compagnia Associata di Prosa; e l'opera visionaria di Massimo Castri, realizzata nella stagione milanese 1979-1980, per la Compagnia della Loggetta.

Entrambe queste messinscene, non troppo lontane tra loro dal punto di vista del momento storico, possiedono una propria originalità, e presentano tra loro differenze per noi significative: puntando la nostra attenzione prevalentemente sul rapporto con il testo, si osserva come Giorgio De Lullo lo rispetti, battuta per battuta, prendendosi solo la licenza di eliminare la scansione in tre atti, per conferire alla vicenda rappresentata una maggiore fluidità e togliere ogni significato al sottotitolo *parabola in tre atti*, che alla fin fine costituisce l'aspetto *cervellotico* che il regista intende porre in discussione; Massimo Castri, invece, lo destruttura, opera modifiche anche sui personaggi in scena,

² *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. Pupo, prefazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli, Catanzaro, Rubbettino, 2002, p. 124.

³ Memè Perlini dichiarò in un'intervista rilasciata a Franco Quadri che il suo teatro era proteso e finalizzato ad esprimere «l'immagine della parola, quella del gesto, l'immagine del suono, quello del colore [...] Uso il frammento perché il frammento è la condizione di oggi e mi servo dell'immagine perché credo sempre meno al corpo, alla fisicità». *Pirandello, chi? Intervista con Franco Quadri*, in Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 468-475.

eliminandone alcuni e introducendone altri, per creare parallelismi e rimandi che mirano all'emersione, in primo piano, del sottotesto.

Entrambi i registi, però, vogliono colpire quel certo modo di mettere in scena la commedia che ne fa da sempre il manifesto del relativismo pirandelliano. C'è molto di più, in questa commedia, del puro e semplice relativismo: tutto sta a decidere dove andare a scavare, per reperire ciò che si cerca, quello che può essere posto in scena come elemento fondamentale, come fulcro dello spettacolo, anche al di là delle intenzioni dichiarate da Pirandello.

E allora vedremo in che cosa consiste, alla resa dei conti, la tanto ricercata "verità" del testo e della sua realizzazione sul palcoscenico; o, per meglio dire, *la verità del sottotesto*, dalla quale deriva la peculiarità di entrambe le messinscene. De Lullo propone una chiave di lettura incentrata sui rapporti sociali, che possono diventare soffocanti, una vera prigione in cui i malcapitati si dibattono, senza trovare una via d'uscita, schiacciati dall'oppressione degli altri, i quali divengono nemici e persecutori; Castri invece scava nell'inconscio, in un sottotesto che giunge all'imo delle motivazioni inconscie che determinano l'agire umano.

Tornando per un attimo a Pirandello, qual è la "verità" che si va ricercando con tanta alacrità, costruendo, scena dopo scena, una vera e propria indagine con sfumature poliziesche, indubbiamente evidenziate nella rappresentazione di De Lullo? Si vuole stabilire una volta per tutte quale sia la versione dei fatti a cui dar credito, quella della signora Frola o quella del signor Ponza, che determinerà di conseguenza chi vada considerato pazzo e chi sano e meritevole di un'ammirata compassione. Il tema della follia costituisce una costante nell'opera di Pirandello: nella fattispecie, si ricerca chi sia il matto, ma in realtà tutta la vicenda, partita da una semplice curiosità da paesello, assume contorni sempre più deliranti, fino alla paradossale conclusione. Così procede, in generale, il teatro pirandelliano:

Fatta eccezione per il gesto finale e risolutivo del dramma, sulla scena dunque non si danno eventi, ma solo esposizione allusiva, parziale, contorta di eventi; [...] il dramma si riduce [...] allo scontro dei punti di vista di ciascuno di coloro che sono abilitati ad averne uno⁴.

In *Così è (se vi pare)*, prima la signora Frola, poi il signor Ponza, raccontano una loro storia, parimenti arbitraria e inverificabile: l'unica notizia certa è quella del terremoto che ha devastato il loro paese d'origine, nella Marsica - evento realmente verificatosi nel 1915, con un numero altissimo di vittime, ma anche plausibile responsabile della distruzione di qualsiasi documento in grado di fornire un

⁴ Marinella Cantelmo, *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Ravenna, Longo Editore, 2004, p. 150.

riscontro oggettivo; l'unica che potrebbe offrire la soluzione del dilemma, ovvero la signora Ponza, si rifiuta di farlo.

Scandalosa davvero, la conclusione che nega ogni possibilità di stabilire la realtà delle cose, provocando una vertigine che risulta difficile sopportare razionalmente; eppure è un finale preannunciato dal titolo stesso, con quel *se vi pare* tra parentesi che contraddice l'apparentemente perentorio *così è*. Ma allora, se nulla possiamo sapere, scivolando in un nichilismo gnoseologico simile a quello di Gorgia da Lentini (altro siciliano, che a conclusioni altrettanto paradossali era giunto millenni prima), che ci resta da fare, in questo nostro mondo caotico e insondabile?

Lo sdoppiamento dell'io, di cui soffrono tanti celeberrimi personaggi pirandelliani, da Mattia Pascal a Vitangelo Moscarda fino a Enrico IV, sembra qui trasferirsi e trasfondersi nella moltiplicazione delle possibilità, nella corale ricerca frustrata di una soluzione a un enigma che toglie il sonno a chi lo condivide; o meglio, a tutti tranne uno, quel Lamberto Laudisi che chiude ogni atto col suo riso sardonico e alquanto mefistofelico. Nello spettacolo di Giorgio De Lullo, Romolo Valli si cala alla perfezione nel ruolo del *brillante*, in linea con una tradizione teatrale che affonda le radici nel secolo precedente:

e consideriamo la figura del brillante: il brillante nell'Ottocento era *faiseur de bon mots*, cioè l'uomo fuori della mischia, un commentatore. Pensiamo ai testi di Dumas *fiils*, di Pinero, di Shaw, di Wilde. Il brillante non era un amoroso; o si è un brillante che si compiace di dare battute ironiche o si è invece un innamorato col cuore sempre grondante. Ci troviamo quindi di fronte a variazioni sul tema del brillante, una gamba dentro e una gamba fuori della storia che si incrocia con il *raisonneur* pirandelliano. Sono gli anni in cui Pirandello costruisce il suo salotto filosofico dove la figura del brillante la fa da protagonista. [...] Allora sia il *raisonneur* pirandelliano, sia il brillante ottocentesco, sia in qualche modo il funambolo futurista sono tutti e tre accumulati nel grande disgusto che hanno per il tema dell'onore, della passione, della fedeltà⁵.

Laudisi, unico "personaggio allo specchio" della commedia, fine ragionatore, filosofo o finanche sofista (come si preferisce, in linea con l'approccio conoscitivo suggerito dal titolo stesso) è consapevole dell'inermità dello sforzo compiuto dagli ingenui protagonisti dell'indagine, che come epigoni di Sisifo, si ritrovano ogni volta con il macigno a valle. A nulla vale neppure il braccio possente dell'Autorità della legge, la cui mano si ritrova ogni volta con un pugno di mosche; neanche le intimidazioni, le minacce avranno effetto, perché il velo che ricopre il volto dell'Ignota, di quella fantomatica signora Ponza di cui viene a un certo punto messa in dubbio la stessa esistenza, cela

⁵ Maeve Egan, *Luigi Chiarelli ricordato da Paolo Puppa*, in *Drammaturgie*, www.dramma.it.
<http://www.dramma.it/dati/articoli/articolo578.htm>

parimenti la realtà, come una sorta di velo di Maya. Quando cala il sipario, ognuno resta con i propri dubbi e le proprie incertezze. Pubblico incluso.

Questo è, a grandi linee, il contesto all'interno del quale si muovono De Lullo e Castri; vi sono profonde differenze nel modo in cui l'uno e l'altro sviluppano *ciò che ne consegue*, a partire proprio dal personaggio di Laudisi, che per De Lullo resta centrale, tanto da affidarne l'interpretazione a Romolo Valli, una delle punte di diamante della Compagnia con la quale il regista realizza il proprio spettacolo; Castri invece, come si vedrà in dettaglio, pensò addirittura di eliminarlo, per poi affidarne una propria versione alla perizia di Salvatore Landolina. Anche l'atmosfera ottenuta mediante scenografia, luci, musiche contribuisce a caratterizzare questa diversità: tendente al grottesco, opprimente, tutta luci e ombre quella di De Lullo-Pizzi, onirica e psichedelica quella di Castri.

D'altro canto, nelle intenzioni, si trovano anche affinità: fornire una lettura che dia nuova linfa a questa commedia, sviluppandone risvolti (più o meno profondi) che possano renderla attuale e fruibile agli occhi degli spettatori del secondo Novecento. Le messinscene trite, in ultima istanza, non fanno onore neppure a Pirandello, perché il genio universale va anche rivissuto dal regista in modo da renderlo più atto a toccare le corde dei propri contemporanei.

Capitolo 1

Così è (se vi pare) con la regia di Giorgio De Lullo

Al Teatro Valle

Nella stagione teatrale 1971/1972 il Teatro Valle, storico teatro romano inaugurato nel 1727 (il più antico d'Europa, relativamente all'età moderna), oggi intitolato alla grande attrice Franca Valeri (sebbene si trovi attualmente in fase di non ancora completa riapertura, dopo un periodo di traversie subite nel corso del secondo decennio degli anni Duemila)⁶; già luogo pirandelliano di elezione, è luogo di creazione del *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello con la regia di Giorgio De Lullo. Lo spettacolo vi debutta il 16 marzo 1972, ottenendo un grande successo di pubblico; la scenografia e i costumi sono di Pier Luigi Pizzi, che collabora con il regista dalla metà degli anni Cinquanta.

Giorgio De Lullo (Roma, 24 aprile 1921, ivi 10 luglio 1981) alle proprie origini artistiche è attore, recitando in ruoli da protagonista in opere come *Romeo e Giulietta*, *Il gabbiano* e *Le tre sorelle* di Cechov, fino a interpretare Biff in *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller e Mitch in *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams.

La lezione di Luchino Visconti [...] è fondamentale e determinante, per il giovane attore; ma ecco che «il giovane attore» si unisce con altri attori della sua generazione e forma una compagnia che, naturalmente, si chiama «dei giovani». I nomi dei suoi compagni sono Tino Buazzelli, Rossella Falk, Anna Maria Guarnieri, Romolo Valli; il primo spettacolo è *Lorenzaccio* di De Musset; regista è Luigi Squarzina; De Lullo è primo attore⁷.

Il passaggio di De Lullo alla regia avviene proprio nell'ambito della Compagnia dei Giovani, succedendo a Luigi Squarzina: la messa in scena dell'ultimo spettacolo, *Lorenzaccio* di Alfred De Musset, aveva prodotto esiti deludenti dal punto di vista finanziario, ragion per cui l'impresario

⁶ Il Teatro Valle "Franca Valeri" si trova a Roma, nel rione Sant'Eustachio; progettato dall'architetto Tommaso Morelli, inaugurato nel 1727 sotto la direzione di Domenico Valle, subisce, nel corso della sua storia, numerosi interventi. Nel 1921 ospita la prima assoluta di *Sei personaggi in cerca d'autore*. Dopo la Seconda guerra mondiale, è preso in gestione dall'Ente Teatrale Italiano, poi soppresso per decreto-legge il 31 maggio 2013. Per il protrarsi della chiusura e la conseguente minaccia di degrado del teatro, il Valle venne occupato da un gruppo di lavoratori dello spettacolo dal 14 giugno 2011 al 11 agosto 2014; uno dei loro motti recitava: «Come l'acqua e l'aria, ora ci riprendiamo anche la cultura»; questa meritoria occupazione, cui prestano il loro contributo alcuni tra i maggiori artisti italiani, riceve un premio speciale dalla giuria degli Ubu. Trasferito nel 2016 a Roma Capitale, viene parzialmente riaperto nel 2018; risale al 2021 l'intitolazione a Franca Valeri; il progetto di completa riapertura dovrebbe giungere a compimento nel 2024. Per una più completa, sebbene non aggiornatissima, documentazione sulla storia dello stabile, si rimanda al volume di Sergio Rotondi *Il teatro Valle. Storia, progetti architettura*, Roma, Edizioni Kappa, 1992.

⁷ Mario Raimondo, *Giorgio De Lullo attore regista*, in "Il Dramma", n. 361, ottobre 1966, p. 45; in generale, sulla storica Compagnia dei Giovani, si vedano le due monografie: Antonio Audino, *La Compagnia dei Giovani 1954-1974: una stagione del teatro italiano*, Roma, Editalia, 1995; e la più recente Maria Laura Loiacono, *La Compagnia dei Giovani, vent'anni di teatro tra arte, impegno e raffinatezza*, Roma, AG Book Publishing, 2017.

Remigio Paone non aveva più la possibilità economica di retribuire «un regista di grido per lo spettacolo successivo»⁸; propose quindi a De Lullo di assumere la direzione di *Gigi* di Colette: siamo nel 1954 e inizia così la fortunata carriera di De Lullo alla regia. Seguono numerosi altri lavori, che segnano il definirsi delle caratteristiche peculiari di uno stile, di un modo di fare teatro che contraddistingue la Compagnia stessa. Pur dovendo innegabilmente al proprio maestro Luchino Visconti l'apprendimento di aspetti fondamentali del mestiere di regista, De Lullo sa applicarli con originalità, creandosi una visione che affonda le radici in ciò che ha appreso dal genio milanese, dal quale «carpi soprattutto una volontà e una coerenza di rappresentare originale, nuova, con grande attenzione al senso e al ritmo del testo»⁹. Le stesse dichiarazioni di De Lullo illuminano circa il suo modo di rapportarsi al testo e di metterlo in scena: «Il testo per me è “sacro”, indipendentemente dai suoi valori [...] La funzione del regista è di esprimere, di rilevare a livello scenico tutto ciò che un testo possiede, senza deformazioni, senza dissacrazioni»¹⁰. Il percorso artistico di De Lullo non può comunque essere scisso da quello intimamente connesso della Compagnia dei Giovani, all'interno della quale egli si è formato prima come interprete, poi come colui che ne ha diretto la parabola creativa:

l'esperienza di Giorgio De Lullo è quella di un gruppo. Di un gruppo di attori – [...] la Falk, la Guarnieri, Romolo Valli – e uno scenografo – Pier Luigi Pizzi -, con i quali egli lavora dal 1954. [...] E non è tanto un incontro di attori, quanto una unificazione stilistica di personalità di attori come Rossella Falk, singolarissime, di presenze in qualche modo rapportabili a una analoga misura di sensibilità, ad uno stesso tempo della fantasia. Ormai al centro di questo “incontro”, Giorgio De Lullo verifica ad ogni occasione la natura complessa del rapporto tra l'interprete e il regista e ne conferma la sostanziale qualità di collaborazione. È la collaborazione con attori come Rossella Falk e Romolo Valli – ai quali si aggiunge poi Elsa Albani – che allontana da De Lullo il rischio dell'autobiografismo e quella tentazione, comune a tanta regia moderna, dello spettacolo come macchina di suggestione, abitata casualmente dall'attore. A fianco di questa esperienza, e sul filo di una coerenza sempre intimamente ribadita, ecco gli incontri risolutivi. Il repertorio italiano contemporaneo e l'opera di Pirandello; e come non suggerire che l'uno guida, inevitabilmente, l'altro?¹¹

Sul programma di sala¹² dello spettacolo in questione, compare una premessa che esprime una finalità condivisa dalla Compagnia Associata di Prosa, araba fenice nata dalle ceneri della Compagnia dei

⁸ Fabio Poggiali, *Sulle orme della “Compagnia dei Giovani”*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 39.

⁹ Ivi, p. 41.

¹⁰ Ivi, pp. 41-42.

¹¹ Mario Raimondo, op. cit., pp. 47-48.

¹² *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello, Compagnia associata di prosa, Stagione teatrale 1971/1972, Teatro Valle dal 16 marzo 1972, regia di Giorgio De Lullo; programma di sala.

Giovani: «restituire il teatro agli interpreti e tutti di primo piano», operando una scelta consapevole, incentrata su un repertorio italiano. Questa coralità, che attribuisce pari importanza a ogni attore, al di là di ogni gerarchia, è confermata molti anni dopo, nel 2007, dalle parole di Rossella Falk, in un'intervista rilasciata a Maurizio Giammusso:

io credo che quello che è stata la storia della Compagnia dei Giovani sia veramente una cosa irripetibile, mai più accadrà; perché ci legava veramente un'amicizia, una solidarietà, un piacere di lavorare per il bene comune, per lo spettacolo, non c'era nessun divismo, nessun arrivismo personale, si sceglievano le commedie perché ci piaceva quella commedia [...] io magari non entravo in una commedia, oppure non c'era Enzo oppure non c'era Romolo, ma non c'era nessun problema... e lo stesso Stoppa-Morelli, sono stati una grande coppia, unitissimi [...] pranzavamo insieme, sempre alle Stanze dell'Eliseo, le famose Stanze dell'Eliseo, eravamo sempre insieme, quando era possibile¹³.

La rappresentazione di *Così è (se vi pare)* a cui si fa riferimento appartiene a un'epoca in cui la Compagnia dei Giovani era tramontata, ma per lasciare appunto spazio a una nuova alba: molti tra gli ex-Giovani si riunirono e di fusero nella compagnia Albani-De Lullo-Falk-Morelli-Stoppa e Valli, e questa messinscena fu realizzata dopo che il teatro pirandelliano era già stato più volte al centro del lavoro di Giorgio De Lullo, Pier Luigi Pizzi e di quegli stessi attori, ormai avvezzi a recitare insieme commedie di Luigi Pirandello:

è chiaro che da parte della ex "Compagnia dei Giovani" con *Così è (se vi pare)* si è inteso portare avanti un discorso ormai in pieno sviluppo dopo gli allestimenti del *Gioco delle parti*, di *Sei personaggi in cerca d'autore* e dell'*Amica delle mogli*: tre punti di incontro del repertorio contemporaneo, ognuno dei quali pur così legato all'epoca che lo esprime rivela oggi una autonomia che va al di là dell'epoca stessa¹⁴.

Quando viene chiesto a Rossella Falk quanto abbia amato la messinscena di *Così è (se vi pare)* della stagione teatrale 1971/1972, con la regia di De Lullo, l'attrice ridacchia e fornisce una risposta spiritosa quanto significativa, richiamando in modo divertente la rilevanza che ebbe per lei il fatto che le rappresentazioni avvenivano al Teatro Valle:

quello l'ho amato perché praticamente non c'ero [...] (avevo) l'ultima scena ma anche pochissime battute; soltanto che in quella commedia è sempre stato così, siccome si parla della Signora Ponza che deve arrivare, che nessuno ha mai visto, che finalmente forse arriverà o forse non arriverà, se ne parla per due ore, a un certo punto quando

¹³ Intervista a Rossella Falk, *Il Così è dei giovani*, Feltrinelli, contenuto extra nel DVD del *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello edizione televisiva del 1974, Fabbri Editori, 2007 <https://www.youtube.com/watch?v=nuroQ1MyoYE> (trascrizione nostra).

¹⁴ Raul Radice, *Al teatro Valle di Roma «Così è (se vi pare)»*, "Corriere della Sera", 18 marzo 1972.

questa signora Ponza arriva non è che può arrivare chiunque, eh, mi scuso per la presunzione, in genere era stata sempre fatta da un'attrice importante [...] E io sono stata ben felice di farla, anche perché c'è stata la straordinaria combinazione che io vivevo in un appartamento a Piazza Navona e lo spettacolo era al "Valle" e, entrando io praticamente alla fine, venivo *telefonata* a casa, dove io giocavo a carte, giocavamo a scopone con Nino Manfredi e Paolo Panelli, e "Signora vengà", attraversavo la piazza, dovevo avere un velo davanti, quindi potevo andare benissimo struccata [...] mi mettevo un vestito nero, con questo velo, entravo in scena, avevo un gran applauso di entrata, dicevo dieci battute, avevo un grande applauso di fine battuta, e calava il sipario, quindi c'era un terzo applauso; al che Paolo Stoppa, questo mi ricordo, simpatico da morire, diceva sempre che io ero una ladra, che andavo lì a rubare i soldi [...] che ridere [...] però era un bellissimo spettacolo!¹⁵

«Un bellissimo spettacolo» che suscitò l'entusiasmo di Giovanni Macchia, il quale vi vide la realizzazione delle proprie teorie, espresse qualche anno prima nel saggio *Pirandello o la stanza della tortura*¹⁶, tanto da inviarlo alla Compagnia, che dimostrò di aver gradito il dono. Macchia stesso riporta infatti le parole che gli furono rivolte in ringraziamento, apparse sul programma dello spettacolo alla ripresa delle rappresentazioni, il 9 novembre 1972:

"Al termine della scorsa stagione teatrale, dopo aver visto la nostra edizione del *Così è (se vi pare)*, Giovanni Macchia ebbe l'amabilità di inviarci questo suo saggio, compiaciuto di trovare così precise concordanze tra la sua intuizione critica e l'impostazione registica di De Lullo. Non conoscevamo, allora, il saggio di Macchia ma ci è gradito, oggi, pubblicarlo, onorati e lieti di un riscontro così prestigioso ed autorevole, alla fedeltà con cui, ancora una volta, abbiamo creduto di servire Pirandello"¹⁷.

Il cast della rappresentazione, riprodotto dal citato programma di sala, è il seguente:

Lamberto Laudisi – Romolo Valli

La Signora Frola – Rina Morelli

Il Signor Ponza – Paolo Stoppa

La Signora Ponza – Rossella Falk

Il consigliere Agazzi – Ferruccio de Ceresa

La Signora Amalia, sua moglie e sorella di Lamberto Laudisi – Elsa Albani

Dina, loro figlia – Isabella Guidotti

La Signora Sirelli – Anita Bartolucci

Il Signor Sirelli – Alessandro Iovino

Il Signor Prefetto – Antonio Colonnello

Il Commissario Centuri – Gabriele Tozzi

La Signora Cini – Nietta Zocchi

¹⁵ Rossella Falk, *Il Così è dei giovani*, cit.

¹⁶ Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura* [1969], Milano, Mondadori, 1973.

¹⁷ Ivi, p. 93 (in nota).

La Signora Nenni – Angela Lavagna
Un cameriere di casa Agazzi – Armando Furlai
Un'altra Signora – Amelia Imbaglione

Dispositivo scenico e costumi di Pier Luigi Pizzi.

Tenendo a mente le parole di De Lullo circa la sua volontà di non intervenire sulla lettera del testo, ne consegue quanto siano per lui fondamentali scenografia e costumi, per imprimere alla sua messinscena il carattere e i significati che intende esprimere; a maggior ragione avendo al proprio fianco uno scenografo con il quale sta portando avanti da tempo un lungo e proficuo sodalizio. Pier Luigi Pizzi (Milano, 1930), che oggi è uno dei più grandi nomi in campo internazionale come regista nell'ambito dell'opera lirica, intraprende l'attività di scenografo a partire dal 1951, con la *Leocadia* di Anouilh per il Teatro di Genova; l'anno dopo già dimostra il proprio grande interesse per l'opera lirica, lavorando alla scenografia del *Don Giovanni* di Mozart per il Teatro Comunale della stessa città¹⁸.

Inizia la collaborazione con la "Compagnia dei Giovani" con *Lo stratagemma dei bellimbusti* di G. Farquhar, con la regia di Giorgio Bandini il 28-12-1955 ed *Il successo* di A. Testoni, con la regia di Giorgio De Lullo il 14-3-1956. Diventa così lo scenografo ufficiale della compagnia. In un'intervista rilasciata a Dante Cappelletti, Pier Luigi Pizzi ricorda l'incontro con De Lullo nel 1956 [...] In seguito [...] furono innumerevoli gli spettacoli ideati e progettati visivamente da Pizzi, che, all'accusa di troppo eclettismo, obietta che ciò non debba considerarsi un dato negativo: «Per uno scenografo, anzi, direi che in un certo quadro del suo lavoro, soprattutto nel primo periodo, forse, nella sua attività, occorra cimentarsi in generi di lavori anche molto diversi tra loro. È anche un modo per precisarsi, per definirsi meglio, per acquistare quella coscienza che ti fa giungere a riconoscerti in uno stile. E direi che non risulta nemmeno casuale, così, il mio incontro con Giorgio De Lullo. Era il 1956. Io sentivo – prosegue Pizzi - di aver compiuto già una tappa ben precisa del mio lavoro, e accanto ad una certa sicurezza mi sembrava allora più maturo anche il significato delle mie scelte»¹⁹.

¹⁸ Dopo essersi concentrato, nel corso degli anni Ottanta, sull'opera barocca e su Gioacchino Rossini, Pizzi inaugura nel 1987 il Wortham Center di Houston con *Aida* e, nel 1990, l'Opéra Bastille di Parigi con la produzione de *Les Troyens* di Hector Berlioz. Nel 1997 dirige *Macbeth* all'Arena di Verona, dove torna nel 1999 con *Aida* (replicata nel 2000 e nel 2001), nel 2005 con *La Gioconda* e nel 2014 con *Un ballo in maschera*. Nella stagione 1998/1999 riceve il suo settimo Premio Franco Abbiati della Critica Musicale Italiana, per il miglior spettacolo lirico dell'anno, *Death in Venice* di Benjamin Britten, al Teatro Carlo Felice di Genova e più tardi al Comunale di Firenze. Per gli anni Duemila, si ricordano *Les contes d'Hoffmann* di Offenbach (2004) *Andrea Chénier* di Giordano (2005). Dal 2006 al 2011 è direttore artistico dello Sferisterio Opera Festival. Nel triennio 2008/2010 presenta al Teatro Real di Madrid una nuova produzione della trilogia monteverdiana (*l'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea* e *Il ritorno di Ulisse in patria*), in collaborazione con William Christie e Les Arts Florissants.

¹⁹ F. Poggiali, op. cit., p. 53.

A proposito del significato che riveste per lui l'attività di scenografia, Pizzi, dopo aver espresso dubbi sull'opportunità di dare una risposta in merito, precisa che la sua esitazione non è motivata dal voler «affermare sospensioni di giudizio, come si può e si deve fare per i fenomeni d'arte»,

ma, soprattutto, perché quando si parte dal fare, come metodo di lavoro e coscienza insieme, qualsiasi risposta può diventare banale. Perché è una forma che accompagna la realizzazione dell'arte. Lo scenografo deve sempre cercare la verità: la verità che, inconoscibile all'infinito, diventerà simbolo [...]. Personalmente ricordandomi del buon Aristotele, credo infine che nelle scene tutto debba essere verosimile, e per questo reale, come la stessa vita che, ogni giorno, viviamo [...]. Non ho mai pensato [...] di diventare, quindi, un artista. Ho invece cercato di seguire una strada che mi facesse compartecipe dei risultati di un prodotto estetico²⁰.

Ritornando allo spettacolo, il giudizio maggiormente condiviso dalla critica (Giovanni Macchia compreso) circa la rappresentazione di De Lullo fu che esso fosse improntato su una struttura decisamente dicotomica: da una parte si collocano le vittime, dall'altra i carnefici; ci sono coloro che interrogano, investigano, si affannano in ogni modo per scoprire come stiano realmente le cose, per svelare ogni mistero; dall'altra, i tre forestieri vestiti a lutto, caratterizzati da una situazione anomala che li rende misteriosi agli occhi dei nuovi compaesani e per questo motivo costretti a presentarsi innanzi a quello strano tribunale, frutto delle gerarchie sociali e dalla condizione subalterna dei nuovi arrivati (il Signor Ponza è un funzionario di grado inferiore rispetto ai più titolati signori presenti nel “salotto degli interrogatori”):

la sostanza della mia interpretazione (il palcoscenico come poliziesco luogo di tortura, il personaggio martirizzato, l'atmosfera d'inquisizione e di requisitoria borghese, il protagonista come 'vittima') ebbe la sua sanzione sul palcoscenico nella bellissima regia che Giorgio De Lullo approntò del *Così è (se vi pare)* per la Compagnia associata di prosa (Albani, De Lullo, Falk, Morelli, Stoppa, Valli con De Ceresa) e che fu presentata a Roma al Teatro Valle il 16 marzo 1972²¹.

L'unico a porsi al di sopra delle parti, con quel suo tono beffardo e distaccato, è Lamberto Laudisi, il raziocinante demolitore di ogni certezza, l'insinuatore di dubbi, che rappresenta il punto di vista del relativismo pirandelliano, convinto quindi che la verità sia sempre una questione soggettiva,

²⁰ Ivi, p. 54.

²¹ G. Macchia, op. cit., p. 92.

dipendente da categorie interpretative individuali e che non si possa cogliere in modo oggettivo e universalmente condivisibile. Gian Antonio Cibotto, in un articolo pubblicato sia sul “Gazzettino” che sul “Giornale d’Italia”, lo analizza (tradizionalmente) come il “personaggio-coro in cui l’Autore si identifica, che fa da raccordo fra i mostri e gli accusati che difendono una loro verità”, e che “cerca di spiegare che è l’illusione a farli vivere, per cui è perfettamente inutile scoprire la realtà”²². Laudisi, quindi, ha una funzione di sutura tra due universi che si pongono su sponde opposte; una suddivisione che resta tuttavia radicale, descritta anche da Renzo Tian nel suo articolo a commento dello spettacolo al Valle, che fa riferimento proprio alla tesi di Giovanni Macchia a proposito di una “struttura bipartita”²³ della commedia:

da una parte la zona del *Così è* che raccoglie tutte le caratteristiche della vecchia commedia borghese, con manifestazioni semicaricaturali che Pirandello utilizza da par suo, per antica e provata esperienza... Dall’altra parte c’è il disordine, c’è il senso di un “grave disastro”: la guerra, la sciagura, la disgrazia, l’ecatombe, gli abiti a lutto, la pazzia, che quell’ordine respinge: un dolore impenetrabile di cui ignoriamo le cause²⁴.

Nel 1974 lo spettacolo viene ripreso per una edizione televisiva dalla Compagnia Associata di Prosa Albani, De Lullo, Falk, Morelli, Stoppa, Valli negli studi della RAI²⁵, quindi è possibile assistervi ancor oggi; la regia è dello stesso De Lullo, così come i costumi sono di Pier Luigi Pizzi, importantissimi per l’impatto visivo della rappresentazione, che non a caso attirano l’attenzione di tutti i critici; in particolare, Paolo Puppa, nel suo volume dedicato alla messinscena di Massimo

²² Gian Antonio Cibotto, *Le prime del teatro - «Così è (se vi pare)»*, “Il Giornale d’Italia”, 18-19 marzo 1972 e *Il vero Pirandello*, “Il Gazzettino”, 18 marzo 1972. Gian Antonio Cibotto (Rovigo, 8 maggio 1925 – Rovigo, 12 agosto 2017), laureato in Giurisprudenza, è stato scrittore, giornalista e critico teatrale e letterario, collaborando con diverse testate (“Il Resto del Carlino”, “Giornale d’Italia”, “Il Gazzettino”). Tra le sue principali opere narrative, dedicate al nativo Veneto, *Cronache dell’alluvione* (1954), che racconta, sotto forma di diario, l’alluvione del Polesine, *La coda del parroco* (1958), *Scano Boa* (1961), *La vaca mora* (1964), *Stramalora* (1982). Ha ricevuto nel 1998 il titolo di Grande Ufficiale dell’Ordine al merito della Repubblica Italiana.

²³ Renzo Tian, *Così è (se vi pare)*, “Il Messaggero”, Roma, 11 novembre 1972. Renzo Tian (1926-2017), allievo di Giovanni Macchia, è stato critico teatrale, direttore dell’Accademia Nazionale “Silvio D’Amico”, docente universitario, successe a Roberto De Monticelli come Presidente dell’Associazione Nazionale Critici di teatro; fu anche Presidente dell’ETI. In accordo con questa linea di lettura si pone anche Roberto De Monticelli: «E insomma tutta l’interpretazione è impostata su una netta, manichea separazione fra vittime e carnefici»; *Le vittime da una parte e i carnefici dall’altra*, “Il Giorno”, Roma, 19 marzo 1972. Roberto De Monticelli (Firenze, 22 novembre 1919 – Milano, 16 febbraio 1987), scrisse su numerose testate giornalistiche, tra cui spiccano “Il Giorno” e “Il Corriere della Sera”. Tra i principali critici teatrali del Novecento, pubblicò nel 1986 *L’educazione teatrale*; da ricordare la raccolta di recensioni in quattro volumi *Le mille notti di un critico* e il postumo *L’attore. Quarant’anni di teatro vissuti da un grande critico*.

²⁴ Giovanni Macchia, op. cit., p. 92.

²⁵ De Lullo, nella versione televisiva, si avvale dell’assistenza alla regia di Olga Bevacqua; luci di Davide Alschüler; collaborano inoltre Camillo Giacarelli (assistente di studio), Cesare Bonamico (organizzazione tecnica), Francesco Camplone (primo controllo camere), Carlo Gerina (tecnico audio), Sergio Ricci (primo cameraman), Rodolfo Carulli e Luigi Massei (cameramen). <https://www.youtube.com/watch?v=KTKmfw78qgw>.

Castri, citando De Lullo tra gli antecedenti degni di nota delle rappresentazioni di *Così è (se vi pare)* e sottolineando l'aspetto dicotomico tra vittime e perseguitati voluto dal regista, osserva come i costumi servano magistralmente a identificare l'appartenenza di ogni personaggio a uno dei due nuclei:

De Lullo faceva indossare al nucleo sadico abiti ricavati dalla grande satira antiborghese espressionista da Grosz a Dix, a Schiele, mentre le vittime ovviamente indossavano il nero luttuoso²⁶.

Il sodalizio con Pizzi è pregnante quanto di lunga durata: iniziato nel 1954²⁷, ha ormai raggiunto quel grado di maturità atto a produrre i risultati propri di un lavoro simbiotico, in cui ognuno sa vedere con gli occhi dell'altro:

l'emotività di De Lullo, la sua nevrosi istrionica, maturata sotto i mutevoli scirocchi e la musica lacerante del magistero di Visconti, nel graduale trasferimento dall'attività d'attore a quella di regista, proiettava sui compagni, sull'organizzazione dello spazio, sulla scenografia di Pier Luigi Pizzi un riverbero vibratile, turbato, quasi il fiato di un nuovo romanticismo.²⁸

In apertura, Romolo Valli, nei panni di Laudisi, appare in primo piano, ma del tutto in ombra; quando i riflettori lo illuminano, scuote il capo e ridacchia, guardando in camera, prima di volgersi alle interlocutrici, che allo stesso modo sono dapprima due nere sagome che vengono alla luce nel prendere la parola. Laudisi è al centro del palcoscenico, seduto in mezzo alla Signora Amalia (Elsa Albani) e a Dina (Isabella Guidotti), che invece sono in piedi, l'una alla sua destra, l'altra alla sua sinistra. Entrambe indossano una camicia candida, che contrasta con il viola dell'abito di Valli, ma mentre la figlia è totalmente in bianco, la gonna della madre è scura; la foggia richiama gli anni Venti. La Signora Amalia ha i capelli cotonati e un trucco piuttosto pesante, con molto ombretto sulle palpebre e altrettanto fard sulle guance; Dina sfoggia un caschetto d'oro con la frangetta sugli occhi, gote rosse, ma un maquillage più sfumato. La scenografia è minimalista, un salotto con qualche sedia e una grande poltrona di pelle marrone, con bottoncini e appoggiabracca, a delimitare un mondo

²⁶ Paolo Puppa, *Il salotto di notte. La messinscena di «Così è (se vi pare)» di Massimo Castri*, Torino, Multimimmagini Torino Editore, Teatro Stabile di Torino, 1980, p. 18.

²⁷ «L'esperienza di Giorgio De Lullo è quella di un gruppo. Di un gruppo di attori - e si sono già nominati: la Falk, la Guarnieri, Romolo Valli - e uno scenografo - Pier Luigi Pizzi -, con i quali egli lavora dal 1954»; Mario Raimondo, op. cit., p. 47.

²⁸ Roberto De Monticelli, *L'attore*, Milano, Garzanti, 1988, p. 303.

chiuso, «un microcosmo che si sostituisce al macrocosmo [...] la cui rappresentazione ha luogo secondo il principio della parte per il tutto»²⁹. Sullo sfondo si staglia la parete bianca, necessaria ai giochi di luce e ombre che caratterizzano l'intero spettacolo, conferendogli quell'aura espressionista e quell'aspetto grottesco che la caratterizzano, costantemente evidenziati anche grazie al modo in cui l'illuminazione cade sui visi, quasi a dissolverne la soggettività: «l'uomo è consapevolmente trattato, dall'espressionismo, come una entità astratta»³⁰; la luce in questo caso pare finalizzata proprio a creare questo senso di astrazione, che allontana il pubblico dal percepire coloro che agiscono sul palcoscenico come esseri viventi, creature reali, per vederne la dimensione teatrale, appunto di personaggi.

Laudisi calca l'accento su «Soperchierie!», con tono indignato; si irrita con Dina, esibendo un'eloquente mimica facciale, quando la ragazza tira in ballo il paradosso delle «scarpe della cuoca»³¹, rispondendole con un cipiglio sarcastico e innervosito; chiede dimostrazioni logiche; Dina si mette a sedere su una poltrona di pelle, quasi un trono da salotto, narrando ciò che ha veduto, scandalizzata dalla forzata separazione imposta a madre e figlia; descrivendo l'abitazione della Signora Ponza, si mostra colpita soprattutto dal cortile «bujo come un pozzo»³²; le due donne raccontano dell'accordo suocera-genero, smontando l'ipotesi di incompatibilità di carattere formulata da Lamberto. Laudisi procede nel formulare buone ragioni e le due donne controbattono aggiungendo particolari, atti a rendere i fatti inammissibili, come il fatto che la madre si rechi con costante regolarità a trovare la figlia, pur non entrando mai in casa sua.

Sebbene De Lullo abbia eliminato il sipario e ogni evidente suddivisione fra i tre atti, la scansione delle scene rimane inalterata; quello che viene meno, sono le interruzioni:

entrato al “Valle” per riascoltare *Così è (se vi pare)* di Pirandello riproposto dalla compagnia Albani-De Lullo-Falk-Morelli-Stoppa-Valli, con la regia di Giorgio De Lullo, dispositivo scenico e costumi di Pier Luigi Pizzi, mi ero rallegrato che per il nuovo allestimento si fosse deciso di sopprimere la suddivisione originaria della commedia, trattandosi in realtà di un atto unico in tre momenti successivi che di fatto non sopportano l'interruzione. La breve cesura delle due parole che segnano la conclusione dei singoli momenti scenici a segnare il passaggio tra i movimenti di una azione straordinariamente concatenata a bene intendere i cui molteplici motivi le soste non

²⁹ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno* (1880-1950), Torino, Einaudi, 2000, p. 92.

³⁰ Ivi, p. 90.

³¹ De Lullo, come si diceva, rispetta alla lettera il testo pirandelliano; le battute in questione vengono pronunciate nell'atto I, scena prima; per il testo, si fa qui riferimento a Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare)*, con introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Paolo Puppa, Milano, Garzanti, 2021.

³² «C'è un cortile – così bujo! – (pare un pozzo) – con una ringhierina di ferro in alto, in alto, lungo il ballatojo dell'ultimo piano; da cui pendono coi cordini tanti panierini»: i panierini fungono da montacarichi per i messaggi che le due donne si scambiano. La questione del pozzo è tutt'altro che trascurabile: Pirandello scrisse a questo proposito: «Un sogno: vidi in esso un cortile profondo e senza uscita, e da questa immagine paurosa nacque il *Così è (se vi pare)*»; atto I, scena 1.

giovano. Al contrario, esse rischiano di rallentare la piena comprensione di un disegno geometrico, il quale non a caso in più di una occasione indusse Pirandello a dire che *Così è (se vi pare)* era di fatto un apologo. E non v'è dubbio che di quella definizione De Lullo, Pizzi e i loro compagni si siano ricordati al punto di non mai dimenticarsene, e magari, in qualche momento, di mostrare il timore che ciò potesse verificarsi³³.

Cominciano gli ingressi degli altri frequentatori del salotto; non si può fare a meno di restare colpiti dal costume di Anita Bartolucci, interprete della Signora Sirelli: sembra una figura uscita da un quadro di George Grosz, dal trucco marcato e le vesti sgargianti, senz'altro vistosa, ma tutt'altro che «grassoccia e rubizza»³⁴; risulta il personaggio ideale, grazie all'impatto visivo che è in grado di provocare, per indirizzare il pubblico verso la chiave di lettura desiderata da De Lullo, ovvero di ostile inquisizione nei confronti dei forestieri.

Con la Signora Sirelli, viene introdotta la Signora Cini, prototipo della pettegola ficcanaso, che Nietta Zocchi interpreta in maniera godibilmente caricaturale. Domina l'impazienza, la smania di sapere, che cresce man mano che la discussione procede; la Signora Sirelli alza la voce, soprattutto nei confronti del marito, il signor Sirelli (Alessandro Iovino), il quale cerca di controbattere³⁵, offrendo il destro a Laudisi per insorgere contro la loro curiosità, che oltretutto ritiene inutile: tutti ci inganniamo rispetto a ciò che pensiamo sul conto altrui, e Romolo Valli è magistrale nell'espone i capisaldi del relativismo pirandelliano ridendo letteralmente sotto i baffi, prendendosi gioco della Signora Cini e dei due coniugi battibeccanti. Sirelli invece appare rigido come il suo colletto. Laudisi ha (come da tradizione) un che di luciferino, si fa tentatore con la Signora Sirelli. La fissa seduttivo negli occhi. Le sedie si accostano, si attaccano l'una all'altra, mentre Laudisi siede in disparte con un libro in mano, promettendo di non intromettersi nelle indagini che stanno per scatenarsi. Le donne si avvicinano sempre più, serrano i ranghi, parlando del truce aspetto del Signor Ponza, evocando la vicenda del terremoto; i sorrisi sardonici della Signora Sirelli accentuano la malignità delle insinuazioni.

Entra Agazzi (Ferruccio De Ceresa) e annuncia l'imminente arrivo della Signora Frola, che deve (s'intende!) scusarsi della scortesia nei confronti di sua moglie e di sua figlia, lasciate innanzi l'uscio. Laudisi ride, di un riso un poco amaro. Ecco la Signora Frola: prima del suo ingresso, Agazzi ripete la sua raccomandazione a restare seduti (proprio come in tribunale, durante le testimonianze), per

³³ Raul Radice, op.cit.

³⁴ La descrizione della signora Sirelli fornita dalla didascalia pirandelliana recita: «Grassoccia, rubizza, ancora giovine, parata con sovraccarica eleganza provinciale; ardente d'irrequieta curiosità; aspra contro il marito».

³⁵ «T'inganni tu, ti prego di credere! Non m'inganno io!»; atto I, scena 2.

apparecchiare la “stanza della tortura” descritta da Giovanni Macchia; una Santa Inquisizione grottesca, che affila i suoi strumenti, ma è destinata a non sortire l’effetto:

di solito, in un palcoscenico diviso tra martiri e persecutori, tra *detectives* e indiziati, la vicenda si chiude con la vittoria degli uni sugli altri: con il ritrovamento della chiave dell’enigma, con la soluzione del caso clamoroso, con la vittoria della fedeltà burocratica e dell’umiltà impiegatizia. Preparando con la maggiore e raffinata astuzia la tecnica dell’attesa, Pirandello non ha alcuna intenzione di concludere, di soggiacere alla sorpresa dei fatti. La sorpresa è trasportata al di fuori dei fatti. Rientra nella grande ambizione pirandelliana: quella di far, per un attimo, per pochi secondi, diventare personaggio un assioma. Idolo o fantasma, chiusa nel suo manto nero, come officiante in un rito di antichi misteri, la verità non ha volto. Atto di fede, sfugge ai dati anagrafici³⁶.

Giunge quindi, entrando alle spalle degli astanti da un andito che sembra una tetra fenditura, la Signora Frola, alla quale dà vita Rina Morelli: è vestita di nero, indossa un vistoso medaglione con la Stella di David, simbolo di persecuzione³⁷. Nel 1957 De Lullo, con la Compagnia dei Giovani, portò in teatro *Il diario di Anna Frank*, nell’adattamento di F. Goodrich ed A. Hachett: «precisiamo che De Lullo, nella sua messinscena, adottò un criterio di fedeltà assoluta alle parole della fanciulla ebrea»³⁸. L’esperienza fu particolarmente significativa per De Lullo, tanto dal punto di vista artistico che personale: egli fu infatti estremamente colpito dall’incontro con Otto Frank, dalla sua profonda umanità e dalla serenità con cui accettò di discutere i dubbi e le richieste che il regista gli poneva, toccando corde emotive al di là del puro e semplice interesse professionale:

Il regista raccontò poi l’incontro con il padre della ragazza ebrea a Basilea, dove “viveva molto modestamente perché gli enormi proventi derivanti dai diritti d’autore, egli le devolveva interamente in opere di beneficenza”, rimanendo impressionato dalla “serenità” dell’uomo in cui non compariva “ombra di odio” [...] Dall’articolo di Paolo Emilio Poesio, riportato sul programma di sala del *Diario*, si palesava che l’incontro con Otto Frank “ha

³⁶ G. Macchia, op. cit., pp. 93-94.

³⁷ Non si può non notare la lunga catena e il particolare ciondolo che pende sul petto della Morelli: aureo sul nero, illuminato dai riflettori, in un periodo di grande sensibilizzazione nei confronti della tragedia dell’Olocausto; qualche anno dopo, nel 1978, lo statunitense Marvin J. Chomsky diresse uno sceneggiato che recava questo titolo, il quale andò in onda in Italia a partire dal 20 maggio 1979: quel simbolo era divenuto negli occhi e nell’immaginario di tutti gli spettatori testimonianza di pregiudizio ed evocatore di vessazione.

³⁸ F. Poggiali, op. cit., p. 58. «Durante la tournée in Italia ed all’estero, la compagnia, di frequente, incontrò il pubblico e ci fu una significativa dimostrazione di affetto e di stima da parte di giovani studenti, in un meeting organizzato dalla rivista “Sipario” nel 1958, nella villa Comunale di Milano. Rebora menzionava una “affluenza eccezionale di studenti milanesi”, interessati a porgere domande ai tre componenti principale de *Il diario di Anna Frank*: Anna Maria Guarnieri, Romolo Valli e Giorgio De Lullo. Quest’ultimo sottolineò l’importanza di un lavoro di gruppo e di scelte di repertorio sempre in funzione della compagnia [...] De Lullo – ricordava Rebora (“Sipario”) – parlò delle sue prime perplessità di fronte alla riduzione del *Diario* e del suo desiderio di parlare con Otto Frank, per avere da lui quelle informazioni che gli avrebbero permesso di avvicinare la riduzione all’originale»; ivi, pag. 59.

scosso profondamente Giorgio De Lullo”. E proseguiva: “All’arrivo del treno a Basilea, Otto Frank attendeva sul marciapiede della stazione Giorgio De Lullo: era con lui la seconda moglie”. Nel corso della conversazione con Frank, egli non solo “gli ha sottoposto i suoi criteri di realizzazione”, ma “ha appreso preziose precisazioni sui diversi personaggi”. Il regista, sulle poche righe sempre riportate sul programma di sala, aggiungeva: “Da quell’indimenticabile colloquio ritornai profondamente confortato, anche perché mi accorsi che le perplessità sorte in noi ogni volta che ci era accaduto di riesaminare i rapporti tra la riduzione e il *Diario* erano, in fondo, eccessive” e perciò “certi sacrifici, certi limiti inevitabili si debbono talvolta considerare un tributo che il teatro può pagare per arrivare, in modo più diretto e immediato, alla coscienza del pubblico”³⁹.

La Signora Frola passa tutti in rassegna, la sua ombra si stampa ingigantita sul muro. Dina, la più giovane in scena, in forte contrapposizione con la postura pressoché statuaria dell’anziana signora, assume una posizione un po’ scanzonata, con le gambe piegate di fianco, rialzate sulla poltrona sulla quale è tornata ad accomodarsi. Lunga pausa d’effetto della Morelli prima di iniziare a parlare, per porgere le sue scuse; si prepara per lei una situazione analoga a quella di una vittima davanti al plotone, pronto a bersagliarla con un fuoco incrociato di domande; schierati sulle loro sedie, gli inquisitori la fissano, tranne Agazzi, che continua a volgerle le spalle. «Sono dolente e chiedo scusa d’aver mancato fino ad oggi al mio dovere. – Lei, signora, con tanta degnazione mi ha onorata d’una visita, quando toccava a me di venire per la prima»⁴⁰.

Inizia l’interrogatorio, tra ammiccamenti reciproci delle signore e Sirelli che arrota a dismisura la “r” di “Signorrrrr Ponzà”; la Signora Frola si giustifica, appellandosi alla disgrazia del terremoto; appare composta, dai toni pacati, girando intorno lo sguardo con un’espressione da *mater dolorosa*. La Signora Sirelli è perentoria, sputasentenze, usa toni alti e poco gradevoli, le getta in faccia uno sguardo scrutatore, con il suo costume sgargiante, il trucco pesante, così in contrasto con la Frola “in bianco e nero”. Laudisi è l’unico a mostrarsi comprensivo, le viene in aiuto, avvicinandosi a lei, fino a guardarla negli occhi e a riceverne un sentito ringraziamento (lei pone le mani con i pugni chiusi sul suo petto, non è un abbraccio, ma un gesto misurato, quasi trattenuto, di gratitudine); ma la Signora Cini incalza, così come Agazzi, allusivo, nessun altro le dà tregua.

Alla domanda se vada o meno a trovare la figliuola, la Morelli scandisce: «Non salgo», in modo da far trasparire tutta la sua angoscia; poi accenna una carezza incompiuta a Dina, che le si rivolge in modo piuttosto impertinente, considerando la differenza di età. A questo punto il tono di voce della Morelli si fa più alto, deciso: non vuole che si pensi male della figliuola; poi torna a farsi sofferente, pronuncia le parole più lentamente, ma si accalora quando sente che il genero viene messo sotto

³⁹ F. Poggiali, op. cit., pag. 60.

⁴⁰ Pirandello, op. cit., atto I, scena 4.

accusa. I suoi occhi sono intensi, sulla soglia del pianto, che viene trattenuto con stoicismo; perora la sua causa in maniera più concitata dopo l'intervento di Agazzi, tutta protesa a convincere⁴¹; scuote il capo, deglutisce, cerca le parole giuste; intensa nell'espressione, misurata nei gesti. Solo quando Agazzi insinua che il comportamento di Ponza possa dare adito a qualche sospetto, perde la calma, si accalora, parla più velocemente, chiude la mano a pugno davanti alla bocca in un gesto angosciato («Che sospetto, Signor Consigliere!»); la Signora Sirelli insinua che si tratti di gelosia, Frola resta un attimo in sospeso, riflette prima di smentirla cercando come esprimere ciò che intende far comprendere agli astanti. I riflettori si abbassano lasciandola totalmente in ombra quando fornisce l'arzigogolata spiegazione: «Ecco: egli vuole il cuore della moglie tutto per sé...»⁴².

Frola scompare, eclissata dal rapporto tra la figliuola e Ponza. Esce lentamente, voltandosi un'ultima volta per dire: «Non s'incomodino». Tutti di spalle al pubblico, di fronte alle proprie ombre. Si girano, quasi al rallentatore. Poi prorompono nei commenti.

Il cameriere annuncia l'arrivo del Signor Ponza. Agazzi viene letteralmente assalito dai curiosi, che vogliono a ogni costo che lo riceva seduta stante. Un'altra volta, Agazzi manda tutti a sedere. Ognuno assume una sua posa, riflettente il suo stato d'animo. Entra Ponza, anche lui alle spalle dei presenti, come la Signora Frola; Paolo Stoppa, in abito nero, indugia sulla soglia, mentre gli astanti si girano con degnazione o con sguardi di rimprovero nel momento in cui vengono presentati. L'eloquio di Ponza è più nervoso rispetto a quello della Signora Frola, la postura rigida, i movimenti poco fluidi. Gli inquisitori lo rimproverano, perché la suocera è stata così protettiva verso di lui e ritengono che egli non lo meriti; sono aggressivi nei suoi confronti, lo accusano di crudeltà. Stringendo tra le mani e tormentando un fazzoletto listato a lutto, Ponza si dichiara vittima di un'atroce sventura; i riflettori si abbassano nuovamente, anche Paolo Stoppa diviene una sagoma scura, avvolta dall'ombra del mistero, mentre pronuncia la battuta: «La Signora Frola è pazza»⁴³.

«Non pare, ma è pazza»⁴⁴. Insomma, niente è come sembra. La figliuola della Signora Frola è morta da quattro anni, e colei che vive con lui è la sua seconda moglie. La confusione invade il palcoscenico, lo occupa con la sua ingombrante presenza. La Signora Agazzi fuma senza sosta mentre pone le sue domande, come un detective da *noir* anni Cinquanta. Paolo Stoppa conta molto sulla mimica facciale, pur aiutandosi con qualche raro gesto con le braccia, e rende uno sguardo allucinato, inorridito,

⁴¹«Oh, ma per carità, non pensino male di lui! È un così bravo giovine! Lor signori non possono immaginare quanto sia buono! Che affetto tenero e delicato, pieno di premure, abbia per me! E non dico l'amore e le cure che ha per la mia figliuola. Ah, credano, che non avrei potuto desiderare per lei un marito migliore!»; atto I, scena 4.

⁴² Atto I, scena 4.

⁴³ Atto I, scena 5.

⁴⁴ Atto I, scena 5.

quando pensa all'eventualità che la Signora Frola possa giungere a carezzare la sua "seconda moglie", che nella sua follia crede la sua defunta figlia. Infine, Ponza scompare nel buio, lasciando dietro di sé indignazione mista a raccapriccio e frustrazione.

La Signora Frola ritorna; adesso tutti sono ancora più in subbuglio, all'idea di trovarsi al cospetto di una pazza. Agazzi rinnova la sua raccomandazione a restare seduti, con un accenno di metateatralità, poiché i personaggi siedono proprio come il pubblico davanti allo spettacolo che si sta svolgendo. Dina non è più in poltrona, ma su una sedia accanto alla madre (addirittura spaventata dal dover ricevere un'insana nel suo salotto), tenendole un braccio sulla spalla, come richiamo alla tenerezza di un "normale" rapporto filiale. Gli inquisitori cercano di blandirla, si scambiano sguardi d'intesa. Essere costretta a questa seconda visita ha reso la Signora Frola più concitata, ma più decisa, meno lacrimosa; Rina Morelli stringe i pugni, li protende o li incrocia in grembo, dicendo di non poter esimersi dal dichiarare che il pazzo è lui, il signor Ponza, e che la sua figliuola è viva. Eppure, allo stesso tempo, perora la causa del genero, si accende, allarga le braccia come in croce, mentre chiede «Perché» a gran voce del tormento a cui vengono sottoposti. In croce contro la parete bianca sullo sfondo, con il capo reclinato da una parte, ricorda Cristo che chiede al Padre perché lo abbia abbandonato. Quando però i salottieri danno apertamente del pazzo a Ponza, lancia un grido disperato: «Che credono?»⁴⁵, intendendo limitare la portata della follia del genero. Esterrefatto, Agazzi le chiede se non sia vero che la sua figliuola sia morta, ed ella si copre il viso, portandosi una mano alla fronte: «O no! Dio liberi!»⁴⁶ Si agita, il pugno chiuso davanti alla bocca, cercando di arginare quanto i salottieri affermano sulla salute mentale di Ponza. Riprende il controllo, narra la sua storia. Alla fine, scendono le lacrime a lungo rattenute, che la Morelli asciuga con la mano. Esce mentre tutti restano pietrificati a guardarsi l'un l'altro. Laudisi li passa in rassegna uno ad uno, pronuncia la sua battuta e De Lullo opta per una risatina sorniona, per nulla sguaiata, come invece prevederebbe l'originale pirandelliano⁴⁷.

La telefonata alla ricerca di indizi o ancor meglio di prove ricalca i modi del genere poliziesco, con Agazzi alla cornetta che chiama concitatamente Centuri (Gabriele Tozzi) e si rammarica con Sirelli dell'impossibilità di reperire informazioni certe, dati tangibili; Laudisi li canzona, tornando a sostenere l'impossibilità di attingere alla verità, mentre Agazzi e Sirelli si affannano per trovarla; si pone in mezzo ai due, con le punta delle dita unite, cercando di convincerli che stanno correndo dietro

⁴⁵ Atto I, scena 6: «No, per carità, signori! Che credono? È solo questo tasto che non gli dev'esser toccato!»

⁴⁶ Atto I, scena 6.

⁴⁷ Testo e didascalie originali recitano: «Laudisi (*facendosi in mezzo a loro*) Vi guardate tutti negli occhi? Eh! La verità?» *Scoppierà a ridere forte.* «Ah! Ah! Ah! Ah!»). Atto I, scena 6.

a «un fantasma che ha la stessa consistenza della realtà»⁴⁸. Laudisi si sfilava, ma i due riprendono il loro piano di battaglia, coinvolgendo anche le donne.

Siamo al celebre monologo di Laudisi allo specchio, che viene calato dall'alto; Romolo Valli resta solo in scena, è il momento più atteso circa l'interpretazione di questo personaggio; l'attore appoggia il libro, che fino a quel momento era rimasto tra le sue mani, e si avvicina al nuovo oggetto scenico, salutandolo la propria immagine riflessa ed esponendo la celebre teoria sull'impossibilità di distinguere tra "fantasma" e "realtà":

il Laudisi di Romolo Valli, filosofo che la sa lunga, demone laico e insinuante, ricorda il Vagabondo sui margini nella commedia "La vita degli insetti" di Capek. Tenendosi in disparte, si tuffa a volte nel gioco con ammicchi di gatto furbesco, col viola diabolico della sua giacca, con la mimica raziocinante dei palmi, per saltarne subito fuori, come un'anguilla scottata. Si diverte a impinguare la diceria, sgusciandone svelto, quando si fa più sfrenata. Intride di desolata malizia il monologo col suo alterego allo specchio. Nella fitta contesa tra la consorteria dei petulanti fantocci e le tre parvenze ombromane il Laudisi di questo magnifico interprete è in fondo l'unica creatura di carne⁴⁹.

Pur non sottoscrivendo sotto nessun aspetto il sottotitolo di *parabola in tre atti* che l'Autore volle imprimere alla propria opera, De Lullo conserva il ruolo particolare di *raisonneur* che questo personaggio ricopre nell'ingegneristica costruzione della commedia compiuta da Pirandello; anche dal punto di vista dei costumi, il Laudisi di De Lullo rispetta la tradizione pirandelliana "ortodossa": Pizzi non opera in merito alcun mutamento cromatico, il viola si integra a meraviglia con i suoi chiaroscuri e, allo stesso tempo, conferisce al personaggio la sua unicità, il suo non far parte di nessuno dei due schieramenti contrapposti, il suo porsi al di sopra delle righe: né bianco, né nero, né persecutore, né perseguitato, ago della bilancia o razionalizzatore dell'umana follia, demonietto cartesiano o ambasciatore di ogni *vanitas*, deve venir percepito in modo immediato dal pubblico nella sua unicità, nella sua differenza qualitativa. Questo particolare metodo identificativo messo in atto da Pirandello per Laudisi (il quale tra l'altro infrange un tabù plurisecolare, che taccia il colore viola come latore di sfortuna, in memoria dei periodi quaresimali, quando gli spettacoli teatrali venivano messi al bando e per gli attori iniziavano tempi ben duri) è posto in evidenza e analizzato accuratamente da Donatella Nisi, nel suo saggio dedicato a *L'uso del colore dalle novelle alle*

⁴⁸ Atto II, scena 1.

⁴⁹ Angelo Maria Ripellino, *Défilé di mostri in vacanza*, "L'Europeo", 26 novembre 1972. Angelo Maria Ripellino (Palermo, 4 dicembre 1923, Roma, 21 aprile 1978), poeta, critico e traduttore, grande slavista e studioso di Majakovskij, Deržavin e Chlěbnikov, pubblicò nel 1965 *Il trucco e l'anima*, saggio-romanzo sul teatro russo che gli valse il Premio Viareggio.

didascalie del teatro di Pirandello, appunto incentrato sull'impiego che Pirandello fa del potere delle sfumature cromatiche nella caratterizzazione dei suoi personaggi:

nel teatro pirandelliano, sin dal 1918, un altro personaggio maschile si aggira sul palcoscenico con un aspetto che lo rende diverso dagli altri, contrassegnato visivamente dal colore viola della giacca, vale a dire Lamberto Laudisi in *Così è (se vi pare)*. Anche in questa commedia si contrappongono visivamente due gruppi: da un lato si ha quello composto alternativamente ora dalla Signora Frola («una vecchina linda, modesta»), e ora dal Signor Ponza («Tozzo bruno, dall'aspetto quasi truce, tutto vestito di nero, capelli neri [...] grossi baffi neri»); mentre dall'altro si ha quello dei signori borghesi, maliziosi, grassocci, che ostentano esageratamente la loro «sovraccarica eleganza provinciale». Il viola dell'abito di Laudisi oltre a distinguerlo sul piano visivo, rappresenta la sua volontà di differenziarsi dalla realtà che lo circonda, e designa la natura intellettuale e provocatoria del personaggio, che stempera l'irritazione provocatagli dagli altri con l'arma della risata. Il viola lo separa dalla mediocrità della realtà borghese, ma allo stesso tempo anche dal dramma dei tre personaggi, non diversamente da ciò che tale tinta fa con il Figlio nei *Sei personaggi*⁵⁰.

Nella scena successiva, Laudisi prosegue nella sua funzione di seminatore di dubbi; prende in giro con simulata cortesia le due signore Cini e Nelli, divertendosi alle loro spalle, insinuandosi a forza con la sedia tra loro due, che chiacchierano fitto fitto. Le stuzzica estraendo l'orologio e preannunciando l'arrivo della Signora Frola per le undici; suocera e genero saranno messi a confronto. La Signora Cini esibisce movenze che un poco ricordano quelle di una maschera della Commedia dell'Arte mentre, per contrapposizione, la Signora Nelli ostenta impassibilità... fino a cedere, sopraffatta dalla curiosità. Laudisi si fa beffe di loro enumerando i giorni della settimana e i mesi dell'anno, come uniche cose certe; poi Valli scoppia in una fragorosa risata, coronando la sua performance.

Entra Dina, le donne continuano le loro ipotesi, precludendo alla scena successiva, che ha il suo fulcro nella musica proveniente da un'altra camera (che non si vede, celata dal muro bianco): quanto accade nella stanza "di là" viene mostrato mediante ombre che traspaiono sulla parete di fondo. La Signora Frola suona il piano, una vecchia aria che suonava la Figliuola; le ombre richiamano una sorta di dimensione "altra", che si manifesta alle spalle di Laudisi, mentre Dina va ad aggiungersi ai personaggi oltre il muro; entra Agazzi con Ponza, che reagisce all'ascolto della sonata con incredulità e disappunto: Stoppa ascolta immobile, coi pugni chiusi. Si odono le parole della Signora Frola, provenienti dall'"altra stanza". Ponza è sempre più sulle spine, sembra sul punto di crollare,

⁵⁰ Donatella Nisi, *L'uso del colore dalle novelle alle didascalie del teatro di Pirandello* in L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi editore, 2018, p. 5.

l'applauso per l'esecuzione musicale sembra sferzarlo; si mette le mani sul viso quando si trova a faccia a faccia la suocera, condotta dalle signore; la Signora Sirelli la sospinge avanti, con malizia. Ponza, fremente, teme che ella abbia fatto rivelazioni inopportune; ma Frola gli chiude la bocca con la mano, assicurando di aver taciuto; le viene tuttavia rimproverato di aver pronunciato la parola «suona», al presente, fatto che presuppone l'esistenza in vita di Lina; Ponza è in piedi, la suocera seduta, mentre continua il gioco della proiezione delle ombre, con Stoppa che gira intorno alla Morelli, andandosi infine a porre dietro di lei. Frola lo asseconda, piange, cerca di placarlo, tenendogli una mano sulla spalla. Ponza adirato, la prende per il polso, la sovrasta; infine, la scaccia e lei lo guarda dritto in viso; il fazzoletto non cessa di venir sgualcito. La Signora Frola se ne va mesta, con il dorso leggermente incurvato. Dopo la sua uscita, Ponza svela di aver solo simulato tutta quell'ira, per il bene di lei; la sua battuta sottolinea, nell'atto di negarla, la melliflua e gratuita crudeltà che gli inquisitori usano nella loro maniacale inchiesta. Lo sguardo di Stoppa è più eloquente delle parole che pronuncia:

Chiedo scusa a lor signori di questo triste spettacolo che ho dovuto dar loro per rimediare al male che, senza volerlo, senza saperlo, con la loro pietà, fanno a questa infelice⁵¹.

La simulazione è l'unico modo per mantenere la Signora Frola nella sua illusione, ma anche per arginare l'opera di scavo alla ricerca della verità dei salottieri. Laudisi ride, sarcastico, sugli esiti degli ultimi sviluppi.

Il gioco delle ombre e della luce puntata sui protagonisti in questa *tranche* dello spettacolo non fu apprezzato da tutta la critica:

certo la pedana sulla quale la signora Frola e il signor Ponza si muovono quasi accecati dai riflettori che li investono, da una parte sottoponendoli a una vera e propria tortura e dall'altra ingrandendo le loro ombre in una proporzione che ancor più immiserisce il livello degli inquirenti, è di una chiara e piena suggestione drammaturgica. Ma la scena anonima e la conseguente esasperazione della società provinciale i cui componenti sono ridotti ad altrettante maschere la cui ridicolaggine va di pari passo con la ferocia ("accaniti", Pirandello definì quei personaggi), nonostante l'intenzione sia evidente, non sembra essere scaturita da convinzioni altrettanto giustificate. Ne soffre il linguaggio. E vien fatto di chiedersi se Pirandello già oggi non solleciti una riscoperta della filologia intesa non soltanto come fedeltà alla lezione del testo⁵².

⁵¹ Atto II, scena 9.

⁵² Raul Radice, *Al Teatro Valle di Roma «Così è (se vi pare)»*, "Corriere della Sera", sabato 18 marzo 1972.

La prima parte del giudizio è condivisibile; ma di fronte alla recitazione più che eloquente di Paolo Stoppa e di Rina Morelli sembra un po' ingeneroso parlare di "sofferenza del linguaggio".

Centuri fuma il sigaro, facendo tossire Laudisi. Marziale, ma come un ufficiale da operetta, si indigna alla proposta di redigere un falso; allora Laudisi lo dà in pasto ai curiosi, che accorrono scompostamente, strillando; lo assalgono tutti insieme, cercando di strappargli di mano il foglio con le faticose informazioni. Ha la meglio Sirelli, che passa il foglio ad Agazzi; gli altri si precipitano su di lui, senza lesinare spintoni: le scene più concitate dello spettacolo sono quelle in cui si scatena la curiosità dei salottieri; il ritmo dell'agire degli inquisiti è invece lento, per quanto sui loro volti passino girandole di emozioni. Il centro dell'attenzione diviene Laudisi, quando dichiara di aver già letto. Agazzi lo contraddice, i curiosi corrono su di lui, in picchiata come avvoltoi, illudendosi che sia il più informato. Si strappano reciprocamente il foglio di mano. Al culmine della scena, Laudisi lancia l'idea di rivolgersi alla moglie, la Signora Ponza, convocata d'autorità dal Prefetto... per poi metterne in dubbio l'effettiva l'esistenza. Tutti in fila a guardare Laudisi che parla di un «fantasma», riprendendo i concetti espressi nel monologo allo specchio. Giunge inaspettato Ponza, insieme al Prefetto: i curiosi sono sempre serrati, stretti l'uno all'altro, con Agazzi che sventola il foglio, famigerato quanto inutile. Laudisi cerca di svignarsela, ma Agazzi glielo impedisce. All'ingresso del Prefetto, Agazzi e Sirelli si inchinano servilmente (restando con un palmo di naso quando vedono comparire in un primo tempo Centuri; si guardano in faccia, ma poi giunge il Prefetto e l'inchino si fa ancora più profondo: una gag ben congegnata per sottolineare il servilismo ottuso dei due funzionari); solo Laudisi si limita a un cenno del capo. Il Prefetto, bombetta in testa e bastone da passeggio, manifesta di credere a Ponza; Agazzi e Sirelli cercano di convincerlo del contrario. Il Prefetto vuol fumare, Sirelli solerte gli accende un fiammifero e finisce con lo scottarsi le dita, perché entrambi sono troppo presi dalla discussione e si distraggono; indefesso, Sirelli accende un altro zolfanello, mentre Agazzi accorre con l'accendino, continuando la rappresentazione della piaggeria più stucchevole; il Prefetto li allontana ambedue, perdurando nella sua convinzione favorevole a Ponza. Sarà Laudisi a farlo accendere, poiché il Prefetto si dirige verso di lui. Il Prefetto fuma e, assorto, ascolta la richiesta di convocazione della Signora Ponza per risolvere il dilemma. Viene chiamato Ponza. Il Prefetto parla scherzosamente di «quartiere di congiura» e celiando dice la verità. A sorpresa, Ponza chiede il trasferimento, a causa della «vessazione inaudita» a cui è sottoposto «da parte di tutti». Agitazione, Stoppa freme, a stento si contiene dal trascendere, stringe i pugni, capitola solo quando comprende di aver perduto l'appoggio del Prefetto, che impone questa soluzione

d'autorità («una prova che le domando io, e non altri»⁵³). Stoppa pronuncia: «Sarà finita», come se si trattasse di una vera e propria agonia. Giunta inaspettata, la Signora Frola abbraccia supplice Agazzi, per non essere scacciata; capisce che sta per accadere qualcosa di importante, fissa Agazzi, lo interroga sul perché debba andarsene, si rivolge alla Signora Agazzi, poi al Prefetto, che ribadisce l'assoluta necessità del suo allontanamento. Cercano di blandirla; lei insiste nel chiedere spiegazioni, le dicono che Ponza sta per tornare, allora accetta di ritirarsi, ma espone il suo tormento; è l'unica seduta, tutti gli altri sono in piedi; a tratti grida, a tratti parla a bassa voce, sussurrando supplice. Esitante, si alza, meditando di partire, appoggiandosi a una parete; si volge, vede scaturire dall'ombra la Figliuola, verso la quale tutti si girano. La Morelli prorompe nell'urlo «Lina!»; nuova “crocifissione”, in diagonale. Rossella Falk, velata e immobile, anch'essa con lo stesso medaglione recante la Stella di David indossato dalla Morelli, attende che la madre, la quale si avvicina lentamente, giunga a lei; la madre le cade tra le braccia urlando il suo nome e piangendo disperata, lei la accoglie premurosa ed entra Ponza. Tutti schierati in fila. L'ultima scena assume un aspetto fortemente iconico, i personaggi sono come usciti da una galleria d'arte: la Morelli, inginocchiata, pare la raffigurazione di Maria al Golgota. Ponza fa le sue rimostranze; la Falk ripete: «Non temete»⁵⁴, con tono pacato, accarezza il viso a Stoppa e dice: «Andate via». Ponza cinge le spalle alla Frola piangente, che si lascia condurre; escono abbracciati e mesti. La Falk scompare un attimo nel buio, poi ritorna innanzi ai curiosi: quasi una statua, un'icona sacra, con le mani incrociate in grembo: ricorda *La dama velata* di Antonio Corradini; pronuncia le battute conclusive, la “sua” verità, e scompare nel buio. Laudisi avanza e gli astanti gli fanno ala, lui al centro; chiede: «Siete contenti?», ma esce senza ridere, e il finale assume un tono tragico.

⁵³ Atto III, scena 5.

⁵⁴ Atto III, scena 9.

Il grottesco e la parete bianca

Durante la narrazione dello spettacolo, è accaduto più volte di citare la parete bianca sulla quale vengono proiettate le ombre degli attori: questa invenzione scenografica ha suscitato una grande attenzione da parte di chi vi ha assistito; per questo motivo si è scelto di rimandare a questo paragrafo l'approfondimento di tale aspetto, in modo da puntualizzare come costituisca un segno distintivo che caratterizza la rappresentazione, da cui consegue il desiderio di comprenderne la finalità, il significato. La critica vi indugiò parecchio, sebbene con pareri non unanimi, fatto che dimostra come De Lullo e Pizzi, dal punto di vista comunicativo, colsero nel segno (magari anche in questo caso il Laudisi di turno potrebbe ridere sull'ennesima, affannosa "ricerca della verità"). Non si può fare a meno di annoverare tra i meno favorevolmente colpiti Roberto De Monticelli, il quale non si entusiasma affatto per questo «muro bianco al posto degli interni», tanto da scrivere sulle pagine de "Il Giorno":

bene, dobbiamo dire però che l'interpretazione registica data da Giorgio De Lullo alla parabola non ci ha molto convinti. Egli distrugge gli interni pettegoli di casa Agazzi, il salotto e lo studio del consigliere di prefettura in cui la vicenda si svolge. Li sostituisce con un muro bianco, scabro, da questura o, meglio, da stanza degli interrogatori di terzo grado o per confronti fra indiziati. La società piccolo-borghese che s'accanisce ingorda sul caso Frola-Ponza diventa un gruppo di duri inquisitori, visti grottescamente (come indicano i costumi, vagamente umbertino-guglielmini, di Pier Luigi Pizzi). Essi sembrano insieme periferiche emanazioni del Potere e vampiri alla Strindberg, che si nutrono dell'umana sostanza e del dolore altrui⁵⁵.

Il critico non approva in primo luogo la visione, a suo giudizio eccessivamente dicotomica, della contrapposizione tra inquisitori e interrogati; non si può tuttavia negare che questa scenografia «scabra» risulti del tutto funzionale alle intenzioni di De Lullo, il quale costruisce una stanza degli interrogatori adeguata all'epoca in cui è ambientata la vicenda.

Renzo Tian optò per un'analisi che stabilisse un nesso tra le scelte scenografiche qui operate e il celebre racconto di Pirandello riguardo le origini del suo testo e così si espresse in un articolo sulla prima al Valle pubblicato sul "Messaggero":

⁵⁵ R. De Monticelli, op. cit.

tutto questo è contenuto in una scena di Pier Luigi Pizzi che consiste soltanto in un'alta e spessa parete grigia di fondo che chiude la scena nuda (un palcoscenico da prove, con tavolo e seggiole e basta) e si apre con uno stretto passaggio prima su un lato, poi sull'altro ed infine al centro: sembra la traduzione visiva del sogno da cui Pirandello disse essergli nata l'idea del dramma, la visione paurosa di un cortile profondo e senza uscita⁵⁶.

Questa visione onirica e angosciante non passò inosservata al pubblico dell'epoca. Lo stesso critico, a ribadire il successo di uno spettacolo che venne riproposto, senza soluzione di continuità (e non si tratta di un evento consueto), nella stagione successiva, scrisse l'11 novembre 1972:

dicemmo, allora, che la caratteristica principale della regia di De Lullo era la ricerca di una dimensione europea per un testo che spesso era stato tenuto fermo a una misura provinciale, e magari bozzettistica: questa ricerca si attuava con un'accentuazione del carattere di parabola grottesca, ottenuta attraverso espressionistiche deformazioni di alcune zone dello spettacolo, contrapposte a quella centrale di nuda e dolente umanità⁵⁷.

Il primo aspetto «deformato» è appunto la scenografia “a ombre cinesi” proiettate sulla nuda parete immacolata; il connubio De Lullo-Pizzi ha prodotto questa interpretazione che ottiene un forte impatto sui fruitori della *pièce*, in quanto rende l'idea dell'assurda sofferenza imposta ai protagonisti, simile dopotutto a un non-luogo che potrebbe fungere da sfondo al *Processo* di Franz Kafka o essere atta alla rappresentazione di una *pièce* di Beckett o di Ionesco.

Distaccandosi momentaneamente dalle critiche contemporanee alla messinscena dello spettacolo, si può peraltro tornare al celebre riferimento al racconto pirandelliano del sogno del pozzo:

già nell'incipit di *Così è (se vi pare)* vi è l'accento al cortile, paragonato a un pozzo: nella prima scena, nel salotto del Consigliere Agazzi, la figlia Dina racconta di essersi recata con la madre a vedere il quartierino preso in affitto dal signor Ponza. Lì il nuovo segretario della Prefettura terrebbe relegata la moglie, indizio, per la sua stranezza, della singolarità del caso, tanto che “Tutti sono andati a vederlo”. Ma ecco la descrizione di Dina che recupera l'immagine del sogno: “C'è un cortile – così bujo – (pare un pozzo) – con una ringhierina di ferro alto, lungo il ballatoio dell'ultimo piano; da cui pendono coi cordini tanti panieri”. È un'immagine che suggerisce sin dall'inizio il significato simbolico della parabola; spinti dalla curiosità, tutti gli abitanti del paese si sono recati lì senza poter vedere nulla, senza comprenderne il senso metaforico: il buio che non fa veder la fine, quasi un presagio dell'enigma finale e della conclusione filosofica⁵⁸.

⁵⁶ R. Tian, “*Così è (se vi pare)*”, “Il Messaggero”, Roma, 18 marzo 1972.

⁵⁷ R. Tian, “*Così è (se vi pare)*”, “Il Messaggero”, 11 novembre 1972.

⁵⁸ Beatrice Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia, Marsilio, 2017, p. 44.

Ritornando alle recensioni di chi poté assistere allo spettacolo ai suoi esordi, Gian Antonio Cibotto si mostrò colpito dalla capacità di De Lullo di porre in evidenza la portata rivoluzionaria del teatro pirandelliano, affidando ai propri attori il compito rappresentare ogni sfumatura innovativa in esso contenuta:

nel mettere in scena la commedia il regista De Lullo ha rispettato fedelmente il dettato pirandelliano, con un rigore e uno scrupolo esemplari, ma nello stesso tempo ha voluto didascalicamente insegnare quanto il messaggio di Pirandello fosse in anticipo rispetto al teatro del suo tempo. Per questo ha imposto agli attori di recitare su più registri, non dimenticando di evidenziare la componente espressionistica, sul filo di una tensione estrema e serrata⁵⁹.

La messinscena di De Lullo-Pizzi può anche essere intesa come una sorta di discesa nell'Ade: questo aspetto larvale dei protagonisti è ottenuto soprattutto grazie all'impiego delle luci, che illuminano i volti sbiancandoli, rendendoli simili a maschere di cera. Il loro abbigliamento funereo crea un contrasto ottimale per accentuarne il pallore. Il palcoscenico diviene allora simile a un girone dantesco, nel quale i personaggi vagano entrando e uscendo di scena, sempre con ritmi lenti, forse più purgatoriali che infernali. Sulla parete bianca, l'illuminazione bassa produce effetti di ombra che si riflettono altresì sui visi, accentuando quegli aspetti grotteschi che la regia e la scenografia intendono rendere. L'opera di Pier Luigi Pizzi risulta così finalizzata a creare una visione che rappresenti una dimensione ulteriore, oltre la quotidianità spicciola, per aprire le porte a una narrazione fantastica, capace di condurre lo spettatore verso una visione simbolica, disancorata dalla realtà pura e semplice. È possibile che l'atmosfera che questa combinazione di fattori produca risulti esageratamente allucinata, rallentando oltre misura il ritmo della rappresentazione, ma è atta a rendere in modo netto la funzione destabilizzante della scenografia:

simulacro di angustia è anzitutto il muro astratto, costruito da Pier Luigi Pizzi: immenso sfondo di calce tombale, che si fende in tre punti, lasciando neri spiragli, corridoi tenebrosi, camminamenti d'Averno, dai quali appaiono e sono poi ringhiottiti i tre neri fantasmi: muro che insieme rimanda a macerie di terremoti, a carceri. [...] De Lullo ha ingrandito il contrasto tra il gruppo luttuoso delle larve dementi, che avanzano, quasi parvenze di due dimensioni, con cauto passo, tirando dai gorgi della memoria le lente parole, e l'esagitata combriccola delle malelingue. Vaga tentoni, con gli occhi spiritati e le mani una sull'altra, la Signora Frola (Lina Morelli), come una torcia nera proiettando la sua sottile figura sulla calcinosa muraglia. A un lemure bruscamente svegliato dal

⁵⁹ G. A. Cibotto, *Le prime del teatro: «Così è (se vi pare)»*, "Il Giornale d'Italia", 18-19 marzo 1972.

chiacchierio degli intrusi assomiglia il lugubre e magro, la faccia scavata e gli occhietti stravolti, Signor Ponza di Paolo Stoppa⁶⁰.

Giorgio Prospero, dal canto suo, ritorna alla già tanto citata parete bianca per trarre le proprie conclusioni: la sua disanima va meditata tenendo in debito conto la sua carriera di sceneggiatore, critico teatrale e televisivo. Firma più che quarantennale del quotidiano capitolino “Il Tempo”, la sua analisi appare la più incentrata sulla dimensione internazionale del teatro di De Lullo ed è destinata a trovare punti di contatto nelle parole di Rossella Falk: il critico e l’attrice sembrano infatti sulla stessa lunghezza d’onda, entrambi protesi a sottolineare la dimensione fantastica dello spettacolo creato dal duo De Lullo-Pizzi, i quali sottraggono la *pièce* alla necessità razziocinante di trasmettere un messaggio concettuale per restituirla al teatro, alla rappresentazione pura e semplice. Ecco che allora la parete bianca non è altro che lo sfondo di una storia da raccontare e le luci e le ombre sono parte integrante di una narrazione, la quale non ha la funzione di disquisire su ciò che è reale e oggettivo e su ciò che è apparente e ingannevole, bensì intende soltanto rappresentare, con azioni e parole, una vicenda un po’ crudele, immaginata in un salotto di provincia. «Non c’è nulla di realistico», dichiara la Falk, intendendo fornire la chiave di lettura dell’intera rappresentazione; «è chiaro che non si vuole imitare la realtà», le fa eco Prospero; il *Così è (se vi pare)*, reinterpretato secondo questi presupposti, assume un aspetto innovativo, oltrepassa il relativismo pirandelliano delle proprie origini grazie a questa particolare e ben congegnata realizzazione scenica.

A dimostrazione di come impressioni meditate e non superficiali possano concordare anche intervallate da un lungo lasso temporale, si può accostare la recensione scritta “a caldo” da Prospero, subito dopo aver assistito alla prima al Teatro Valle, alle dichiarazioni di Rossella Falk, che parlano la lingua più rielaborata del ricordo, per constatarne le convergenze:

la scena è tutta occupata da una grande parete bianca, spezzata da un alto, scuro e misterioso corridoio; e su codesta parete si proiettano ingigantite le ombre dei personaggi, o si stagliano in controluce a seconda dei momenti e delle necessità. L’arredamento è ridotto al minimo e confinato ai margini della scena. All’occorrenza gli attori si portano dietro le loro sedie. Insomma, è chiaro che non si vuole imitare una qualsiasi realtà, ma dare corpo a personaggi che vivono esclusivamente dell’intelletto e della fantasia dell’autore [...] Fuori di metafora, i personaggi della realtà sono coloro che soffrono, che vivono l’etica della carità fino ad annullarsi negli altri; e personaggi

⁶⁰ A. M. Ripellino, op. cit.

dell'irrealtà sono invece coloro che per sentirsi vivere hanno bisogno di appropriarsi della vita degli altri, donde la smania di cercare una verità fuori di sé, in una illusoria oggettività⁶¹.

Rossella Falk ha parole di elogio per l'amico De Lullo, incentrate sul valore che la parola riveste per il regista, della quale egli sa esaltare le potenzialità creatrici; è fondamentale il riconoscimento della capacità di De Lullo di andare oltre alla visione sclerotizzata in cui il teatro pirandelliano rischiava di restare prigioniero per una dimensione ulteriore, in grado di liberare energie innovative. L'attrice, che ha vissuto sulla propria pelle le richieste interpretative che le venivano presentate, dimostra di averne compreso fino in fondo il senso: sono infatti gli attori che incarnano le idee nate nella mente dei registi (e degli autori), che le fanno vivere davanti agli occhi del pubblico, così da dare corpo a una creazione che, senza di loro, potrebbe al massimo esistere nelle pagine di un libro. A distanza di anni, Rossella Falk dimostra che l'esperienza vissuta dell'arte lascia un ricordo indelebile, presente come se fosse appena trascorsa.

Giorgio de Lullo è un grande regista [...] La sua riscoperta di Pirandello è stata riconosciuta da tutti, critici, registi. Aveva tolto Pirandello da quello che era stato fino allora, questo cerebralismo, raziocinio [...] Certo, lui aveva a disposizione degli attori diciamo bravi, ma diciamo soprattutto amici, quindi poteva chiederci qualsiasi cosa, eravamo tutti molto convinti di quello che Giorgio faceva, del grande risalto che lui dava alla parola: per Giorgio la parola [...] è dramma in sé stessa [...] era una parola approfondita, proprio studiata fino all'ultima essenza [...] una recitazione sempre molto stringata, molto attenta, inventiva sì, ma certamente non c'era mai nulla di realistico, e quindi aveva tolto Pirandello proprio da quello che erano stati gli schemi nei quali era sempre stato chiuso fino ad allora⁶².

⁶¹ Giorgio Prosperi, *Un «Così è (se vi pare)» di fine gusto europeo*, "Il Tempo", 18 marzo 1972. Giorgio Prosperi (Roma, 1° gennaio 1911, ivi, 21 gennaio 1997), sceneggiatore sia per il cinema che per la televisione, partecipò alle sceneggiature di importanti film fra cui *La voce del silenzio* di Georg Wilhelm Pabst, *Il cappotto* di Alberto Lattuada, *Stazione Termini* di Vittorio De Sica, *Senso* di Luchino Visconti, *Estate violenta* di Valerio Zurlini, e fu autore di sceneggiati tv di successo, tra cui *La vita di Michelangelo* con Gian Maria Volonté, *La vita di Dante* con Giorgio Albertazzi, *La vita di Cavour* con Renzo Palmer.

⁶² Rossella Falk, in *Il Così è dei giovani*, cit.

Personaggi e interpreti: il giudizio della stampa

Lo spettacolo di De Lullo raccolse molti consensi da parte del pubblico, tale da decretarne la prosecuzione per la stagione seguente; se, come si è visto, non fu proprio unanime il giudizio della critica relativo alla regia (ma i detrattori avranno probabilmente avuto modo di ravvedersi *a posteriori*, considerando l'indiscutibile importanza della versione di De Lullo nella storia delle messinscene del testo pirandelliano), la recitazione degli attori riscosse molti elogi un po' da tutte le direzioni.

Un coro di meritate lodi venne suscitato dall'interpretazione di Rina Morelli, anche se con motivazioni non sempre coincidenti: Roberto De Monticelli trovò convincente la dimensione tragica della sua Signora Frola, pur ritenendo che l'altro aspetto tipico del personaggio, quello della dolcezza d'animo e dei modi, fosse rimasto in ombra:

Rina Morelli, l'altra sera acclamatissima (tutto lo spettacolo ha avuto un grosso esito sul pubblico), dà una dimensione sola, quella della vittima non rassegnata, e dunque tragica, alla signora Frola: la dà splendidamente [...], ma lasciando da parte i toni della dolcezza e di quella continua e sommessa implorazione alla pietà che sono tipici di quella dolente creatura⁶³.

Leggendo questa recensione, in prima battuta si potrebbe essere indotti ad aspettarsi una Signora Frola unidimensionale, con un certo cipiglio che risulterebbe sorprendente nel personaggio; tuttavia, ecco un'opinione quasi agli antipodi, quella di Prosperi, che invece plaude a una Frola all'insegna della dolcezza dei toni:

e ora parliamo di Rina Morelli, che è stata l'esile ma robustissimo fulcro della serata, spesso stagliandosi sola con la magica proiezione della sua ombra, a sostenere il peso della parabola pirandelliana; l'umiltà della sua breve presentazione nella *Bugiarda* è stata ben riscattata dalla dolcezza e ricchezza di toni, che ha saputo infondere alla parte di Frola⁶⁴.

Verrebbe da consigliare di unire i due giudizi, perché sono necessari entrambi per pervenire alla completezza della descrizione di quanto la Morelli ha espresso sul palcoscenico. Una *performance in crescendo* potrebbe essere un buon sottotitolo per Raul Radice, secondo il quale l'attrice ha convinto

⁶³ R. De Monticelli, op. cit.

⁶⁴ G. Prosperi, op. cit.

e conquistato il pubblico «partendo da una recitazione quasi dimessa per via via assurgere a una singolarissima tragicità che alla fine le ha procurato ovazioni clamorose»⁶⁵.

L'analisi più approfondita e completa dell'interpretazione della Morelli risulta però quella di Elio Pagliarani, concentrata sulla finalità ultima che muove tutto l'agire del personaggio (e del suo contraltare, il Signor Ponza): il mantenimento del segreto, la negazione del disvelamento dell'enigma.

E Rina Morelli ha limpidamente espresso e misteriosamente custodito la sua verità, la verità della signora Frola: autentica ogni volta, in tutte le versioni. Ed è singolare che la conoscenza della propria verità *agisca tragicamente* nella figura femminile (la tragedia qui costituendosi nella immobilità della custode) e *drammaticamente* in quella maschile, nel signor Ponza, interpretato da Paolo Stoppa, sobrio e calibrato al massimo⁶⁶.

Quest'ultima osservazione offre il destro per focalizzarsi su Paolo Stoppa, l'altro componente della diade Frola-Ponza: De Monticelli ne loda la capacità di rendere «con molta finezza» l'essenza del personaggio pirandelliano; il limite della sua interpretazione starebbe nel fatto che lo scopo drammaturgico del suo Ponza «è scoperto fin dall'inizio, si colloca con didascalica evidenza nel ruolo del perseguitato»⁶⁷; tuttavia Stoppa non tralascia di sottolineare con altrettanta perizia anche i moti di ribellione, i gesti di stizza, le improvvise insurrezioni indignate, che costituiscono tratti parimenti caratteristici del personaggio. Glielo riconosce invece Prospero: «Stoppa ha recitato con molta intimità la parte di Ponza, con moti di indiscutibile nobiltà nei momenti più accesi e polemici»⁶⁸. Raul Radice gradì in sommo grado la performance dell'attore romano, soprattutto per via di «quella (tragicità) di cui dà prova dall'inizio alla fine, con ammirevole sostenutezza, Paolo Stoppa: attore la cui statura, in questi ultimi tempi, è ulteriormente cresciuta»⁶⁹.

Il terzo personaggio posto sotto i riflettori dalla critica è naturalmente Laudisi: proseguendo il suo articolo, dopo essersi espresso su Morelli e Stoppa, Radice definisce Romolo Valli «eccellente nei limiti consentiti dal personaggio di Laudisi»⁷⁰; certo il personaggio del logico, del sofista, è più monocorde rispetto agli altri due protagonisti; tuttavia, anche in questo caso, i pareri circa la sua rilevanza non sono equanimi: «Quanto a Valli, con il suo modo che passa con tanta *souplesse* dal

⁶⁵ R. Radice, op. cit.

⁶⁶ Elio Pagliarani, *Pirandello al Valle*, "Paese Sera", 17 marzo 1972.

⁶⁷ R. De Monticelli, op. cit.

⁶⁸ G. Prospero, op. cit.

⁶⁹ R. Radice, op. cit.

⁷⁰ *Ibidem*.

sornione al perplesso, al drammatico, egli è stato il vero *deus ex machina* della diavoleria pirandelliana»⁷¹.

A Valli viene anche riconosciuto il merito di aver saputo conferire un proprio tocco personale a un ruolo estremamente canonizzato dalla tradizione: «Romolo Valli ci sembra il più a suo agio: e va a suo merito l'aver sottolineato il versante serio piuttosto che quello facilmente beffardo del personaggio»⁷²; «Romolo Valli interpreta Laudisi, il personaggio-coro tipicamente pirandelliano, con grande sicurezza e agio espressivo e affabilità scenica»⁷³. L'attore emiliano è riuscito a rendere umano, nonostante alcuni ineliminabili toni sarcastici e sprezzanti, un personaggio che da sempre rappresenta la quintessenza del cerebralismo pirandelliano, andando incontro alle intenzioni del suo regista, che tale cerebralismo voleva appunto adombrare, rifiutando di rendergli omaggio.

Veniamo ora a Rossella Falk: la Signora Ponza pronuncia davvero poche battute, ma tutte pesanti come macigni: «Rossella Falk ha scandito con indiscutibile autorità le poche ma pericolose e decisive battute della signora Ponza, quelle che di solito, al primo apparire della commedia, scatenavano il finimondo»⁷⁴; «e Rossella Falk [...] dà autorità alla battuta finale [...] pronunciata in omaggio a Pirandello, ai suoi compagni di lavoro, e a sé stessa»⁷⁵; «Rossella Falk fa con bella autorità la breve parte finale della signora Ponza, che non scioglie enigmi, beninteso, casomai viene a proporre altri»⁷⁶.

A parziale omaggio al non-protagonismo “da mattatore” dei componenti della Compagnia, i quali si consideravano tra loro tutti della medesima importanza⁷⁷, vennero citati anche gli altri attori, anche se, si sa, la critica giornalistica inclina a venire incontro alle aspettative dei lettori, che privilegiano coloro che hanno “la parte più lunga”, a dispetto di ogni visione paritetica abbracciata da quanti hanno dato vita allo spettacolo; tuttavia Elio Pagliarani sceglie di avvicinarsi maggiormente allo spirito di De Lullo e dei suoi attori, dedicando uno spazio anche ai cosiddetti comprimari:

⁷¹ G. Prospero, cit.

⁷² R. De Monticelli, op. cit.

⁷³ E. Pagliarani, op. cit.

⁷⁴ G. Prospero, op. cit.

⁷⁵ R. Radice, op. cit.

⁷⁶ E. Pagliarani, op. cit.

⁷⁷ I Giovani ribadirono più volte questa visione paritetica all'interno della loro Compagnia: Romolo Valli dichiarò a Emidio Iattarelli: «Da noi non c'è il mattatore, non c'è la tirannide forsennata del regista, c'è soltanto lo sforzo di tutti di fare bene e in umiltà, senza divismi»; Romolo Valli, cit. in Emidio Iattarelli, *Valli: "Il teatro siamo anche noi"*, "Il Tempo", 15 marzo 1972. Molti anni dopo, nel 2007, lo stesso concetto viene ribadito da Rossella Falk: «Io credo che quello che è stata la storia della Compagnia dei Giovani sia veramente una cosa irripetibile, mai più accadrà; perché ci legava veramente un'amicizia, una solidarietà, un piacere di lavorare per il bene comune, per lo spettacolo, non c'era nessun divismo, nessun arrivismo personale, si sceglievano le commedie perché ci piaceva quella commedia»; Rossella Falk, in *Il Così è dei giovani*, cit.

Ferruccio De Ceresa caratterizza efficacemente il consigliere di prefettura Agazzi [...] Completano i ruoli con precisa bravura (ed è proprio raro vedere da noi, come vediamo qui, uno spettacolo con numerosi attori in cui anche la minima parte è ben curata e a posto): Elsa Albani, Isabella Guidotti, Anita Bartolucci, Alessandro Iovino, Antonio Colonnello, Gabriele Tozzi, Nietta Zocchi, Angela Lavagna, Armando Furlai e Amelia Imbaglione. Moltissimi prolungati applausi alla fine.

Anche Tian si ricorda che lo spettacolo è possibile grazie all'opera di tutti coloro che ne fanno parte, soprattutto nel suo secondo articolo, inerente alle repliche a riapertura di stagione, quando la Compagnia ha già avuto modo di pronunciare più volte la propria dichiarazione di intenti:

altra riprova è venuta dalla serata di riapertura del rinnovato teatro Valle, svoltasi in un clima di attesa di partecipazione non dissimile a quello di una "prima". Così, schietti applausi a scena aperta hanno salutato l'apparizione di Rina Morelli, di Paolo Stoppa e di Romolo Valli; e altri calorosissimi battimani hanno festeggiato tutti gli altri attori, da Elsa Albani a Rossella Falk, da Ferruccio De Ceresa a Nora Ricci, da Anita Bartolucci a Gabriele Tozzi, da Isabella Guidotti ad Alessandro Iovino, ad Attilio Colonnello, al termine di una rappresentazione tesa e resa più intensa dalla salutare soppressione dell'intervallo⁷⁸.

Pur con i diversi punti di vista e le personali valutazioni, tutti i critici concordarono che il *Così è (se vi pare)* di De Lullo fosse uno spettacolo a cui valeva la pena assistere: si va dal riconoscimento degli «schietti applausi a scena aperta [...] per uno spettacolo che conserva intatti tutti i suoi motivi di interesse» di Tian⁷⁹, che pure (come si è visto) espresse delle riserve sull'interpretazione eccessivamente dicotomica tra vittime e carnefici, alla «recitazione garbata e sicura, all'industria di interpreti esperti» di Angelo Maria Ripellino⁸⁰, alla sottolineatura unanime del successo ottenuto, con testimonianze di autentiche ovazioni. Parafrasando Gian Antonio Cibotto, «per concludere, uno spettacolo da non perdere»⁸¹.

La Compagnia Associata di Prosa, «che vede riunite all'insegna di un accordo che gli stessi amici giudicavano impossibile la formazione degli ex-giovani e la Morelli-Stoppa»⁸², realizzò per anni lavori degni di essere ricordati. De Lullo aveva assunto il ruolo di regista già ai tempi della Compagnia del Giovani, mettendo in scena numerosi spettacoli: oltre a tre opere pirandelliane, ovvero *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Il giuoco delle parti* e *L'amica delle mogli*, «dove il lavoro di De Lullo si conferma specificatamente originale nel teatro di quegli anni e contribuisce alla nascita di un autentico "mito" della "Compagnia dei Giovani"»,⁸³ vanno ricordate, oltre al debutto dell'ex attore alla regia con *Gigi* di Sidonie-Gabrielle Colette, le messinscene de *Il diario di Anna Frank*, con

⁷⁸ R. Tian, op. cit.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ A. M. Ripellino, op. cit.

⁸¹ G. A. Cibotto, op. cit.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ F. Poggiali, op. cit., p. 18.

l'adattamento teatrale di Frances Goodrich e Albert Hackett, *La Bugiarda* di Diego Fabbri, e la trilogia di Giuseppe Patroni Griffi *D'amore si muore*, *Anima nera*, *Metti, una sera a cena*.

La nascita della nuova Compagnia, nonostante il successo ottenuto, non fu salutata solo con elogi: Romolo Valli, in un'intervista concessa a Emidio Iattarelli per "Il Tempo", dovette difendere sé stesso e gli altri componenti da accuse che li tacciavano di costituire «l'emblema della restaurazione», una risposta alle avanguardie che smentiva la loro preponderanza; proprio la buona riuscita di questa commedia al Teatro Valle gli fornì validi argomenti per perorare la propria causa e ribadire il valore attribuito alla coralità nell'ambito della Compagnia stessa:

oltre al rilancio di un teatro che già di per sé rappresenta un'operazione culturale di rilievo, abbiamo riportato al successo un'opera di un autore italiano e ci prepariamo a rappresentare con *Così è (se vi pare)* un altro drammaturgo nazionale: un repertorio, quindi, tutto nostrano in un momento in cui le altre compagnie, sfiduciate, guardano agli autori stranieri collaudati da palcoscenici di Parigi o di Londra. Inoltre, ci siamo preoccupati di condurre avanti un'opera di rivalorizzazione dell'attore nelle compagnie⁸⁴.

Le ultime parole sul lavoro di De Lullo regista vanno lasciate a colei che è stata qui scelta per introdurlo: Rossella Falk, «la bandiera del gruppo» («il sodalizio con De Lullo e Valli è durato quasi vent'anni. De Monticelli l'ha così definita: "L'immagine più vistosa del gruppo, in qualche modo la bandiera"»⁸⁵), che si è sempre espressa in termini lusinghieri nei confronti delle di lui regie; alla domanda postale da Fabio Poggiali, nell'intervista in appendice alla monografia *Sulle orme della Compagnia dei giovani* circa le caratteristiche salienti e peculiari di De Lullo, sia in quanto attore che in quanto regista, la Falk non ha dubbi nel dichiarare di preferirlo nel secondo dei due ruoli:

De Lullo attore era bello, romantico, schivo, delicato, elegante, ma non sempre riusciva ad essere completamente vero. A volte poteva risultare un po' artefatto, ricercato. Non era facile per lui recitare; anzi, stare in palcoscenico lo metteva, in un certo senso, a disagio. De Lullo regista invece era molto diverso: pignolo, rigoroso, quasi maniacale. Le prove erano interminabili, precisissime in tutte le azioni e in tutti i gesti. Egli riusciva ad incastonare a poco a poco lo spettacolo in una struttura, dalla quale era difficile uscirne e che resisteva certamente al logorio delle repliche. Giorgio lavorava per questo; molti attori che, per la prima volta, sono entrati a far parte della nostra compagnia hanno faticato a prendere confidenza con il suo tipo di lavoro⁸⁶.

Un lavoro duro, puntiglioso, che non lasciava nulla al caso o all'improvvisazione: ecco cosa c'era dietro al *Così è (se vi pare)* di De Lullo, che risulta uno spettacolo costruito con una perizia quasi ingegneristica, realizzato da attori preparati e in armonia tra loro.

⁸⁴ Romolo Valli, cit. in E. Iattarelli, op. cit.

⁸⁵ Fabio Poggiali, op. cit., p. 125.

⁸⁶ Ivi, p. 126.

D'altro canto, i capolavori, per conservare intatta la propria freschezza, vanno reinterpretati secondo diverse chiavi di lettura; sette anni dopo, la commedia di Pirandello indosserà una veste del tutto inedita, cucita dopo una lunga opera di preparazione, a opera di Massimo Castri.

Capitolo 2

Così è (se vi pare) secondo Massimo Castri – il debutto

Una messinscena che rimescola le carte

Durante la stagione teatrale 1979-1980 Massimo Castri realizza a Milano, presso il Teatro dell'Arte, con la compagnia della Loggetta, una versione di *Così è (se vi pare)* che si può definire in effetti una riscrittura, considerando la forte impronta lasciata dalla mano del regista, il quale opera in modo originale sia sulla struttura drammaturgica che sull'interpretazione semantica rispetto all'opera di Pirandello; ne scaturisce una rappresentazione dai tratti fortemente onirici, nella quale aspetti come la musica, le luci e la costruzione della scena (scene e costumi di Maurizio Balò), finalizzati a rimandare ai vari livelli di realtà psichica, conscia o rimossa, risultano determinanti.

Il debutto avviene il 5 novembre 1979. Il cast è così costituito:

Lamberto Laudisi – Salvatore Landolina
La Signora Frola – Luisa Rossi
Il Signor Ponza, suo genero – Virginio Gazzolo
La Signora Ponza – Patrizia Zappa Mulas
Il Consigliere Agazzi – Ruggero Dondi
La Signora Amalia, sua moglie – Delia Bartolucci
Dina, loro figlia – Carla Chiarelli
Il Signor Sirelli - Ermes Scaramelli
La Signora Sirelli – Anna Goel
La figlia di Sirelli – Elena Callegari
Il Signor Prefetto – Gigi Castejon
La moglie del Prefetto – Marisa Germano
La figlia del Prefetto – Sonia Gessner⁸⁷.

Massimo Castri (Cortona 25 maggio 1943, Firenze 21 gennaio 2016), «cresce dapprima come attore autodidatta nel *milieu* del cabaret fiorentino, poi da scritturato girovago tra diversi Stabili e, dal '68, diviene uno dei protagonisti dell'esperienza della Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna»⁸⁸.

⁸⁷ <https://www.massimocastri.unito.it/regie>

⁸⁸ Vittorio Taboga, *Massimo Castri alla scuola di Ert: un Maestro e il suo metodo*, in "Antropologia e Teatro", n. 7, 2010, p. 82.

Nel 1971 avviene a Brescia il suo incontro con la Compagnia della Loggetta, insieme alla quale realizza numerosi lavori, elaborando la propria poetica e la propria concezione di messa in scena del teatro borghese.

Fondata nel 1960, la Compagnia della Loggetta, passando attraverso diverse trasformazioni societarie, giunge nel 1968 alla seguente formazione: Renato Borsoni, Eugenio Francesconi, Costanzo Gatta, Umberto Gazziero, Giancarlo Germano, Marisa Germano, Guido Lampugnani, Anna Lorandi, Arnaldo Milanese, Ubaldo Mutti. Una convenzione con il Comune di Brescia le concede l'uso del Teatro Comunale S. Chiara, come sede e luogo di allestimento degli spettacoli. Nel 1975 si trasforma in Centro Teatrale Bresciano; Renato Borsoni, che era stato il primo presidente della Loggetta, resterà alla sua guida fino al 1988⁸⁹.

Le realizzazioni di Massimo Castri in questo periodo di collaborazione con la Loggetta includono tre commedie pirandelliane, tra cui appunto *Così è (se vi pare)*:

celebre è il percorso castriano di vivisezione del dramma borghese operato attraverso la lente del 'sottotesto drammaturgico', sviluppato con il trittico pirandelliano *Vestire gli ignudi* (1976), *Le vita che ti diedi* (1978), *Così è (se vi pare)* (1979), con l' 'intermezzo' classico rappresentato dall'*Edipo* nella versione di Seneca (1978) e con il dittico ibseniano *Rosmersholm* e *Hedda Gabler* (entrambi spettacoli del 1980)⁹⁰.

Maurizio Balò⁹¹ inizia a collaborare con Castri nel 1976 per un'altra commedia pirandelliana, *Vestire gli ignudi*, continuando per molti anni a realizzare scenografie e costumi che contribuiscono a evidenziare i significati metaforici e l'emersione del sottotesto, in linea con le intenzioni del regista⁹².

⁸⁹ Cfr. Elisabetta Nicoli, Andrea Cora (a cura di) *Le stagioni dell'avventura. 1960-1975: storia della Compagnia della Loggetta*, Brescia, La Quadra, 2022; v. anche [COMPAGNIA della Loggetta - Enciclopedia Bresciana](#).

⁹⁰ V. Taboga, op. cit., p. 83.

⁹¹ Maurizio Balò (Montevarchi, 1947) vanta oggi una nutritissima schiera di premi e riconoscimenti per le sue scenografie, sia per il teatro lirico che per la prosa: Premio alla Quadriennale di Scenografia di Praga per *La damnation de Faust* di Berlioz (1983); Premio Ubu per *Elettra* di Euripide (1994); Premio Ubu per *Il ritorno dalla villeggiatura* di Goldoni (1997); Premio Ubu per *Orgia* di Pasolini (1998); Premio Samaritani per *Tristan und Isolde* di Wagner (2000); Premio Ubu per *Madame De Sade* di Mishima e *John Gabriel Borkman* di Ibsen (2002); Premio ETI-Gli Olimpici del Teatro per *John Gabriel Borkman* di Ibsen ed *Erano tutti miei figli* di Miller (2003); Premio ETI-Gli Olimpici del Teatro per *Questa sera si recita a soggetto* e *Quando si è qualcuno* di Pirandello (2004); Premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro per *Tre sorelle* di Cechov (2008); Premio internazionale Cinearti La chioma di Berenice per la scenografia di *Porcile* di Pasolini (2009); Premio Le Maschere del Teatro per *Andromaca* di Euripide (2011); Premio Ubu per *Il Misanthropo* di Molière (2011); Premio Le Maschere del Teatro per *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare (2014).

⁹² In onore di questa lunga frequentazione artistica, il 26 maggio 2023 Balò ha partecipato al convegno, organizzato dal Teatro Stabile di Torino, *Per uso di memoria. Massimo Castri e la regia teatrale nello spazio della polis. Scritture, pedagogie, comunità (1972-2013)* presso il Teatro Gobetti, sala Pasolini. Nel corso della seconda giornata, Balò è stato protagonista di un intervento dal titolo: *Fare poesia insieme: un collettivo che lavora*. Incontro con Maurizio Balò, Gigi Saccomandi, Franco Visioli, moderatore Alberto Bentoglio (Università di Milano). <https://www.massimocastri.unito.it/convegno-per-uso-di-memoria>

In preparazione alla messinscena, Castri compì una serie di letture del testo, in vista di un'analisi minuziosa che procedette per tentativi ed errori: si susseguirono per circa due anni approfondimenti, ripensamenti, mutamenti di prospettiva, un lavoro tormentato che infine fece approdare il regista allo spettacolo; ripercorrere questa fase, prima di trattare direttamente dello spettacolo, è dunque nel caso specifico una necessità ineludibile.

La genesi del lavoro di Castri è ricostruibile dai suoi appunti, spesso scritti di getto, alternando ipotesi da riponderare a frasi concluse da un punto interrogativo, una specie di piccolo zibaldone che accompagnò l'elaborazione del suo *Così è (se vi pare)*⁹³. Gli appunti vennero poi rielaborati e sistematizzati, dando origine al saggio *Note di regia*⁹⁴, nel quale egli ci offre una vera e propria dichiarazione di intenti, utile per esplorare e comprendere la direzione del suo lavoro:

secondo me c'è un momento del lavoro del regista, momento di lavoro che io individuo con il termine di drammaturgia che precede le regie, che non è ancora appunto regia, ma che è un lavoro di scavo critico del testo, di approccio al testo, con svariati strumenti di appropriazione del testo che poi diventa soltanto in un secondo momento un lavoro di produzione di immagini, che è il lavoro appunto di regia, di produzione di sistema di segni che traduce il lavoro critico fatto sul testo⁹⁵.

Balzano subito in evidenza alcuni interventi riguardanti la sequenza delle scene che hanno prodotto, tagliando e ricucendo, mutamenti senza dubbio rilevanti per l'interpretazione di Castri; già dai primi momenti della rappresentazione, lo spettatore che abbia in altre occasioni assistito a messinscene più "canoniche" della commedia si accorge che qualcosa non corrisponde a quanto predisposto *ab origine* da Pirandello⁹⁶:

ad apertura del sipario, nella penombra di uno spazio non ancora ben distinto, Castri inserisce la prima sigla personale, la prima clamorosa devianza dal testo pirandelliano. Appare infatti Ponza, impermeabile scuro, chiamato a rapporto dal Prefetto. È la scena quinta dell'atto terzo, trasportata dal regista a prologo dello spettacolo. Il Prefetto è la voce fuori campo, resa da un nastro, roca ed aspra dello stesso Castri. Tra l'attore vivo sul proscenio e il nastro si scambiano così, ripetute all'esasperazione, le battute tra l'oscuro impiegato di provincia, il quale protesta per la persecuzione subita, e la meccanica, imperturbabile banda sonora dell'Autorità che ingiunge di svelare il mistero⁹⁷.

⁹³ Tali appunti sono consultabili in Massimo Castri, *Pirandello Ottanta*, a cura di Ettore Capriolo, Milano, Ubulibri, 1981.

⁹⁴ M. Castri, *Note di regia*, in P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit.

⁹⁵ Ivi, p. 110.

⁹⁶ In Pirandello, nella scena prima dell'atto primo i personaggi sul palcoscenico sono la Signora Amalia, Dina e Laudisi; la didascalia recita: «Al levarsi della tela, Lamberto Laudisi passerà irritato per il salotto. Sui quarant'anni, svelto, elegante senza ricercatezza, indosserà una giacca viola con risvolti e alamari neri». L'Autore apre con il suo personaggio-filosofo, con colui che per Castri invece è una sorta di spina nel fianco; non c'è quindi da stupirsi che Castri non voglia lasciargli questo rilievo, che possiede in effetti nel testo, e che dirotti l'attenzione su quanto invece è importante per lui: la circolarità, la ripetizione, la costanza di alcuni temi che si protrarrà per tutta la rappresentazione.

⁹⁷ P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit., p. 9.

La trasposizione all'inizio della rappresentazione di una scena collocata nell'ultimo atto, in un clima inquisitorio, incalzante, sottolinea il tentativo di estorcere una risposta che vuole restare non data, facendo leva sul potere che la società può esercitare sull'individuo, il quale si dibatte come un pesce nella rete, nel tentativo di trovare una maglia da rompere per sgattaiolare via; la società, con le sue regole e le sue gerarchie, rappresenta la realtà di fatto, quella con la quale le energie psichiche sommerse devono costantemente fare i conti e trovare un compromesso.

La scansione temporale degli eventi vissuti a livello conscio è lineare, segue una successione di prima-adesso-poi ben definita, in modo oggettivo e condiviso da tutti; al contrario la temporalità dell'inconscio è alogica, non riconosce alcun rigore razionale e si evidenzia quando riesce a infrangere le barriere poste dalla rimozione, o meglio, *si manifesta* in tali occasioni, perché in realtà è sempre presente e incombente su ogni individuo. Di fronte alle imposizioni del proprio superiore, Ponza può insorgere: la forza delle sue istanze psichiche profonde è soverchiante, e la decostruzione temporale compiuta sulla scena da Castri è il primo indizio per condurre il pubblico alla chiave di lettura scelta dal regista. Ponza si ribella, si indigna, reclama una via d'uscita (burocratica) mediante il trasferimento; l'Autorità insiste, rifiutando di lasciarsi aggirare. Il dialogo anticipa appunto alcune battute della scena succitata:

Ecco pertanto il “l’ho fatta chiamare, caro Ponza, per dirle che qua, coi miei amici [...] ha da dire qualcosa?”; che s'accavalla, fino alla ridondanza da disco rotto, col “me ne vado, signor Prefetto! Me ne vado [...] non posso tollerare [...] Intendo domandare oggi stesso il mio trasferimento”. Le due frasi si alternano a soprassalti, si frangono l'un l'altra, spegnendosi allorché l'ombra di Ponza si allontana verso lo sfondo⁹⁸.

L'inizio e il finale della rappresentazione sono i due momenti più sorprendenti: ci dimostrano quanto Castri preferisca la lettura psicanalitica a quella filosofica, alla quale *Così è (se vi pare)* era stata in precedenza ricondotta dalla maggioranza della critica (e dallo stesso Pirandello; nonché dalla regia di De Lullo precedentemente presa in esame): viene infatti messo in scena il desiderio di cancellare la spocchia intellettualistica di Laudisi, quella sua certa sufficienza nei confronti dei poveri illusi cercatori della verità, unita a un'aria di superiorità di chi tratta tutti come bambini, a cui una matrigna cattiva intenda negare l'agognata caramella: la sua ultima risata conclusiva gli resterà strozzata in gola, poiché verrà freddato da un repentino quanto impreveduto colpo di pistola:

⁹⁸ Ivi, pp. 9-10.

alla fine dello spettacolo, congedo ultimo che ha suscitato non poche polemiche, Laudisi, il *raisonneur*, il fine dicitore di sofisticati dubbi, appoggiato al suo pianoforte, farà appena in tempo a sentenziare sornione “ed ecco, signori, la verità!”, quando una pistola, sbucata all’improvviso, lo colpisce a distanza. Ricade pesantemente, quasi manichino afflosciato, mentre una musica atonale sottolinea gravemente l’esecuzione⁹⁹.

Un modo alternativo per «torcere il collo all’eloquenza» e zittire il Grillo Parlante. Puppa individua in questo epilogo la conclusione di un processo circolare, voluto dal regista, a suggello di una riscrittura fortemente originale della commedia:

Castri, allora, si colloca nel proemio dalla parte dell’Autorità, in un ambiguo processo identificativo, come padre che si contrappone al figlio, o come Autore rispetto al Personaggio; circolarmente, con questo scatto *gratuito*, da filone nero-dada, punisce nell’epilogo ed elimina il rappresentante, il depositario dell’ideologia, l’io epico del testo¹⁰⁰.

Seguendo quest’analisi, emerge dunque come parlare di un semplice procedimento di taglia-e-cuci del testo risulti riduttivo e troppo sbrigativo per una riflessione che mira a raggiungere il livello più oscuro e occulto dei significati in gioco: meglio pensare a una sorta di ravvolgimento a spirale, che in qualche modo riproponga un *leitmotiv* che sottende tutta la rappresentazione, come suggeriscono le stesse parole di Castri, scritte durante le fasi di elaborazione del suo spettacolo:

dare a tutta la commedia il carattere di un ciclo interminabile, che si ripete con varianti minime all’infinito, moltiplicando così il gioco di Pirandello e spingendolo alle estreme conseguenze oltre i limiti che la struttura della commedia gli impone¹⁰¹.

L’idea di una vera e propria scomposizione del testo fa ripetutamente capolino nella mente di Castri, mentre elabora la sua soluzione scenica della commedia pirandelliana, insieme a quella della “macchina celibe”, ovvero della mancanza di significato¹⁰²: «la macchina celibe ha queste

⁹⁹ P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit., p. 10.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ M. Castri, *Pirandello Ottanta*, cit., p. 94.

¹⁰² «Così è è una macchina celibe sotto scorie di scrittura»; ivi, p. 123. Come è noto, la definizione «macchina celibe» («machine célibataire») venne coniata da Marcel Duchamp in relazione alla propria opera *Sposa messa a nudo dai suoi scapoli* (*La mariée mise à nu par ses célibataires*), meglio conosciuta come *Grand Verre* e realizzata tra il 1915 e il 1923. Duchamp intese indicare un meccanismo fine a sé stesso, che non produce nulla; il concetto di “macchina celibe” venne poi ripreso e impiegato sempre più metaforicamente da altri autori, in campo filosofico-letterario, a partire da Michel Carrouges: «la prima progettazione di una macchina celibe nasce con l’opera di Marcel Duchamp, ed è da questa che Carrouges avvia la sua analisi, studiandone la qualità mitica e il meccanismo che la governa, per poi identificarla in alcuni esempi letterari otto e novecenteschi come *L’Ève future* di Villiers de l’Isle-Adam o *Nella colonia penale* di Kafka, in cui sono presenti le descrizioni di macchine prodigiose senza uno scopo sociale [...] La macchina celibe è caratterizzata da un godimento fine a sé stesso e il suo “movimento oggettivo apparente” rassomiglia al “movimento in cerchio” della macchina mitologica jesina. Deleuze e Guattari adottano la definizione di Carrouges e oppongono la macchina celibe alle

caratteristiche: è circolare (si autoriproduce); è basata sulla ripetizione (che degrada il significato a insignificanza)»¹⁰³.

Tuttavia *Così è (se vi pare)* risulta troppo ammantato e appesantito dall'ideologia per risultare ambiguo come sembra desiderare di essere: «è solo un tentativo imperfetto di macchina celibe; non ha la poeticità di *Aspettando Godot*, non produce cioè una serie ambigua e infinita di significati»¹⁰⁴; insomma, la praticabilità di questa chiave di lettura suscita in Castri alcuni dubbi.

Circularità, quindi, è la parola d'ordine per comprendere gli intenti di Castri, che sono sostanzialmente *smascheratori*; per perseguire tale obiettivo, occorre valutare la serie di rimandi, scambievoli e speculari, che vanno a coinvolgere tutti i personaggi che compaiono nella vicenda, non esclusivamente i protagonisti: sarebbe infatti impossibile espungere la reciprocità degli sguardi che si scambiano osservatori e osservati, inquisitori e inquisiti durante la ricerca del “ma come stanno veramente le cose – non lo saprete mai” che permea di sé tutta la commedia: mentre la morbosa curiosità dei paesani cerca di mettere il trio Signora Frola-Signor Ponza-Signora Ponza con le spalle al muro, il trio reagisce, si sottrae scivolando via al modo delle anguille e cercando di intorbidare in continuazione le acque.

Castri divide così i personaggi sulla scena in due gruppi, posti tra loro in rapporto dialettico: coloro che guardano, che osservano, che indagano; e i tre “stranieri”, gli indagati, gli inquisiti, gli anomali; può così svilupparsi un processo di sguardi e di rimandi, di attacchi e di difese, che procede in modo fluido, tanto da non permettere di irrigidire i primi nel ruolo di carnefici e i secondi in quello di vittime, poiché le interazioni sono molto più sfumate e complesse, e non consentono una dicotomia delle relazioni, nella quale si perderebbe appunto quella specularità che per Castri risulta un aspetto fondamentale:

la trasgressione implicita, lo scandalo emergente, consente insomma progressivamente una sensibile modifica della natura persecutoria del rapporto ed è su questa strada, che potremmo definire circolatoria, che Castri preferisce situarsi, questo l'unico aspetto della contrapposizione sistematica tra i due gruppi che gli appare fecondo di sviluppi [...] Più pertinente sarà, pertanto, valutare la specularità di questa crudeltà, cogliere la reciprocità del cannibalismo tra i due poli del circuito, da una parte quelli che si *mostrano* e dall'altra coloro che *guardano*, tra un *esibizionismo*, per quanto involontario e costretto, e un *voyeurismo*, morboso ma anche indubbiamente sofferto¹⁰⁵.

macchine desideranti: ovvero l'improduttività del celibe alla motrice incessante del desiderio che produce desiderio, da essi posta alla base del processo capitalistico»; Giulia Scuro, *Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo*, in “Tincontre. Teoria Testo Traduzione”, n. 4, ott. 2015, pp. 31-43 <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/90>

¹⁰³ M. Castri, *Pirandello Ottanta*, cit., pag. 123.

¹⁰⁴ Ivi, p. 124.

¹⁰⁵ P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit., p. 19.

La musica che fa da sottofondo ricopre un ruolo tutt'altro che secondario: accompagna un esordio da *vaudeville*, un'ambientazione da festa da ballo, da ricevimento mondano di una certa levatura, con i personaggi maschili in abito da sera, le donne di entrambe le generazioni (madri e figlie) eleganti, ma omologate da particolari di abbigliamento che le rendono simili tra loro, a sancire la loro appartenenza a un determinato gruppo (per esempio sciarpe bianche per le prime, abiti bianchi e vaporosi per le seconde); fa da commento, con ritmo ossessivo, con toni più cupi, alle versioni esposte dai tre protagonisti, accompagna i girotondi e le danze che segnano gli ingressi e le uscite di scena degli attori; evidenzia in *crescendo* l'agitazione, sempre più parossistica, del gruppo dei borghesi, sempre più disorientati ed esagitati dallo svolgimento degli eventi, fino alla perdita di ogni *aplomb* e al parossismo finale¹⁰⁶; contribuisce insomma a conferire unità a uno spettacolo che il regista ha sostanzialmente diviso in due parti, anziché in tre atti, badando però a mantenervi un filo conduttore. In altri momenti, invece, proprio nei punti in cui Castri opera uno dei suoi spostamenti nella sequenza degli eventi elaborata da Pirandello, la musica fa da contrappunto, tende ad alleggerire la tensione, in un rapporto che potremmo definire armoniosamente dialettico con quanto viene agito sulla scena:

è importante sottolineare [...] come tutto l'antefatto narrativo, con la descrizione fatta dai salottieri dei primi elementi eccentrici della famiglia Frola-Ponza, in pratica la prima e la seconda scena della commedia, venga da Castri spostato leggermente in avanti, per farlo coincidere con il momento centrale della festa, con il ritmo più discontinuo ed estenuato delle danze appartate e dei momenti in ombra, ove il chiacchiericcio va frantumandosi in zone più rarefatte. Qui un *mixage* sonoro, con le sussurrate canzonette d'epoca, *Anna e Bambina innamorata*, stempera quasi l'effetto del primo impatto con la vicenda, rendendo quasi inavvertito il salire maniacale della curiosità e conferendo accenti di apparente disimpegno al prologo dell'inchiesta¹⁰⁷.

Una musica che in qualche modo attenua la drammaticità del momento scenico, andando così a sottolinearlo: «i morbidi refrains rallentati e trasognati»¹⁰⁸ hanno la funzione di far metabolizzare tutti gli eventi abnormi, contrari alla buona creanza, sgradevoli, di cui è responsabile Ponza, il quale non è certo giunto a rallegrare la festa, non è l'ospite gradito che brilla per il proprio fascino; si aggiunga infine «l'andantino suonato da Laudisi al pianoforte, sul genere della barcarola veneziana»¹⁰⁹, che prelude all'intricarsi della vicenda, al sopraggiungere degli aspetti più oscuri e inquietanti.

¹⁰⁶ «Man mano che si accosteranno al fondo della vicenda, che sfioreranno le soluzioni più inquietanti, un autentico terremoto scoppierà dilagando sullo spazio, sugli oggetti, sulle persone. Scatti isterici segneranno e piegheranno i corpi dei genitori-spettatori, i capelli impomatati si scioglieranno, salteranno i colletti rigidi di celluloidi, partiranno i cravattini, le guance si faranno paonazze negli uomini, le donne si mostreranno dolenti, gementi, sempre più ansiose e smarrite. Contagiati dalla follia seminata a piene mani dai propri ectoplasmi notturni, gli adulti perderanno così i gesti da *divertissement*, da gioco da salotto iniziato tra coppe di champagne e animati pettegolezzi»; *ivi*, p. 55.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 56.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Castri, nel suo gioco di continui richiami e rimandi, utilizza la musica come elemento rafforzativo, riprendendo arie e frasi musicali nei momenti più pregnanti della rappresentazione; inoltre raddoppia la presenza del pianoforte: uno è quello a cui siede Laudisi, il secondo, collocato in una zona nascosta del palcoscenico, una sorta di nicchia, è un pianoforte verticale, suonato dalla Signora Ponza, «che appare sempre seduta nei momenti favolistici-regressivi in cui la madre e il marito la rievocano sul proscenio secondo le loro personali versioni, oppure nella sequenza scontro in cui con più violenza la invocano-evocano»¹¹⁰; le arie da lei suonate sono trasognate e malinconiche, rimandano a una dimensione onirica: «la Figlia suona un'elegia fiabesca e straziante, che verrà a insinuarsi come invincibile associazione nelle due storie mitiche e contrapposte, offerte dai monologhi Frola-Ponza del primo atto, e alla fine del terzo atto, circolarmente, dopo la sua apparizione pubblica nel salotto»¹¹¹.

Sia la musica che il vestiario sottolineano la “diversità” dei protagonisti e contribuiscono a evidenziare in modo facilmente percepibile dal pubblico i due gruppi in cui sono divisi i personaggi:

solo il folle Terzetto è diverso: il signor Ponza ha un gran cappottone color cammello, la signora Ponza ha giacchetta e cappellino. La signora Frola, suocera e forse madre, indossa la pelliccia. Ma, alla resa dei conti finale, quando il coro inquisitore dovrà chiudere il gioco della verità e si metterà a girare ritualmente intorno al dubbio che non si può sciogliere, gli abiti saranno scambiati: e mentre i bravi borghesi desiderosi di certezze indosseranno i soprabiti del terzetto, gli inquisiti, spogliandosi in parte riveleranno i panni degli antagonisti. Alla evidente ambiguità del delirante riflettere pirandelliano sulla verità soggettiva, Castri ha aggiunto, o sostituito, la vistosa perdita della identità¹¹².

Il punto focale, che rende ragione del perché Castri abbia voluto elaborare una rappresentazione lontana dalle tradizionali messinscene di *Così è (se vi pare)*, una di quelle che il pubblico non si aspetta (e che può applaudire estasiato dall'originalità della chiave di lettura, o accogliere con il disappunto di chi avverte un sentore di lesa maestà) è che Castri intende distaccarsi da quanto detto da tanta critica e dallo stesso Pirandello, ovvero che questa commedia sia da intendersi innanzitutto come un *manifesto* della sua poetica drammaturgica dell'Autore: «in altre parole, sembra che [...] il tema centrale non sia il pirandellismo (di cui pure il testo appare il manifesto) ma quello della volontà

¹¹⁰ Ivi, p. 65. Precisa Puppa nella pagina seguente: «la musica, scritta da Facchinetti, una serie di sonatine che stanno tra esercizi didattici da conservatorio e un calligrafico e raffinato manierismo, tra la romanza sentimentale, il melos immedesimante, il contrappunto ironico l'andamento fiabesco il ritmo concitato, penetra così e circonda lo spettacolo».

¹¹¹ Ivi, p. 67.

¹¹² Tommaso Chiaretti, *Sotto quel soprabito si nasconde la follia*, “la Repubblica”, domenica 7 - lunedì 8 dicembre 1980.

suicida e maniacale del personaggio pirandelliano di fissarsi in una forma tragica e nobilitante che lo sottragga al fluire storico della bassa vita quotidiana»¹¹³.

Il risultato finale soddisferà queste premesse:

Castri ha inteso ben che questo, più che il meccanismo della follia, è il meccanismo dell'inconscio, che potremmo dire sia la stessa cosa. E dunque ha costruito una situazione "a porte chiuse", e laddove Pirandello stabiliva ogni particolare, anche l'aria da suonarsi sul pianoforte, ha eliminato le indicazioni di scena per costruire un ambiente di piani soggettivi, di evocazioni quasi magiche: ha immesso un breve "antefatto" un po' troppo illegittimo; ha raddoppiato molte battute, facendole dire ai due gruppi di personaggi; ha modificato, con lievità ma non leggermente, il finale, immaginandolo in una sorta di delirio dapprima a tre, e poi reiterandolo in un girotondo infinito¹¹⁴.

A completare la cornice atemporale e di *eterno ritorno dell'identico* entro cui dare corpo alla rappresentazione, Castri utilizza un andirivieni di entrate e uscite dei personaggi¹¹⁵, illuminando opportunamente ogni passaggio e ogni particolare scenico. Lo spostamento delle sedie crea una sorta di danza armonica che fa da coreografia alla danza delle ipotesi e delle motivazioni implicite. Le didascalie pirandelliane sono vaghe, limitate: sembrano necessitare di uno scenografo dotato di immaginazione e idee originali. «Ora, il dispositivo architettato da Maurizio Balò per venire incontro alla lettura del regista, risulta [...] deformato da una torsione, da uno spiazzamento rispetto allo spazio umano quotidiano, tale da produrre un *effetto perturbante*»¹¹⁶; entrano in gioco veri e propri meccanismi di *spostamenti, condensazioni e formazioni di compromesso*, impiegando un linguaggio fortemente psicanalitico; viene usata

una scena vuota, metafora del palcoscenico nudo [...], ma agganciata a sensazioni naturalistiche, richiamate dalla didascalia del testo col cortile e il ballatoio e la luce che cala dall'alto. Le due immagini intersecate, così, tra loro, il salotto borghese e l'esterno, la strada polverosa, suggeriscono [...] la definizione di una grande struttura, segno multiplo e grondante di pulsioni contraddittorie, quasi a liberare, con *metonimie* o *sineddoche*, le forze sottotestuali, che lo spartito drammaturgico rivisitato e riorganizzato da Castri rivela ma che pur continua a controllare e inibire¹¹⁷.

¹¹³ Massimo Castri, *Pirandello Ottanta*, cit., p. 96.

¹¹⁴ T. Chiaretti, op. cit.

¹¹⁵ «Le entrate e le uscite, le serie incessanti delle affermazioni e delle negazioni, gli avanzamenti e gli indietroggiamenti, denotano infatti un profondo perturbamento nei vettori *spazio-temporali* della commedia, il suo bloccarsi rispetto alla nozione del futuro, il suo frantumato oscillare fra presente e passato, che ne fan quasi un caso di retrospezione *maniacale*, nell'accezione clinica del ter»; P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit., p. 43.

¹¹⁶ Ivi, p. 60.

¹¹⁷ Ivi, p. 62.

Sul palcoscenico, accanto alla scena primaria, vi sono una “stanza secondaria”, quella in cui si svolgono le scene collaterali, come quella del pianoforte suonato dalla Signora Frola nella scena settima dell’atto secondo, che manda in bestia il Signor Ponza anche nell’originale pirandelliano; infine, vi è una specie di “terza dimensione”; quella dell’immaginario, del sottotesto appunto, in cui si manifesta l’onnipresenza-assenza della Figlia-Moglie¹¹⁸; tre livelli, che ricordano la sfera dei processi inconsci, quella del limite di coscienza e il luogo dell’inconscio, che tutto governa pur non essendo al centro di ciò che è osservabile.

La riscrittura di Castri prevede anche dei mutamenti inerenti i personaggi in scena: accanto a Dina, compaiono altre due giovani donne, che ripetono la tripartizione dei ruoli, già applicata nei confronti dei mariti-padri (il Signor Agazzi, il Signor Sirelli e il Prefetto) e delle mogli-madri (la Signora Agazzi, la Signora Sirelli e “un’altra Signora”, già prevista nell’originale, ma non con la funzione che Castri intende attribuirle): si tratta di tre fanciulle-figlie, che completano la serie di rimandi a ruoli famigliari volutamente ambigui costruita dal regista; i costumi sottolineano questa divisione in tre gruppi in modo immediato, facilmente attingibile dal pubblico:

tre maschi, innanzitutto. I tratti distintivi, con cui Pirandello differenzia via via il signor Agazzi [...] il signor Sirelli [...] e il Prefetto [...] vengono annullati dal regista e ricondotti tutti alla stessa formula del Padre, quello che detiene la legge, il linguaggio, l’*Ordo*. I tre attori [...], perciò, saranno perfettamente confondibili tra di loro, omologati in una tenuta speculare, che va dallo smoking nero al cravattino e ai baffetti. Poi, tre femmine: la signora Agazzi [...] la signora Sirelli [...] e una terza Signora, che coopta tutte le altre presenze femminili, tra le curiose, di età matura, sparse nel testo, vengono a loro volta uniformate nell’archetipo della Moglie, al fianco del marito, complice e solidale dell’*auctoritas* carismatica del coniuge. Le tre attrici [...] indossano tutte la stessa divisa, un tailleur grigio-azzurro, sobrio ma raffinato modello che le livella e le rifrange a distanza. Infine tre ragazze, che moltiplicano il ruolo di figlia, ricavato nella commedia nel personaggio di Dina, la figlia dei signori Agazzi, e le tre giovani interpreti, per la veste candida che le adorna, che dà loro un’aria virginale e trasognata, paiono uscite da un Casorati primo Novecento¹¹⁹.

¹¹⁸ «La terza scena [...] è una specie di anfratto [...], che si coglie a volte per fugaci intermittenze dietro la seconda portatendaggio al centro della parete di fondo. È questa la *scena primaria*, ovvero *l’altra scena*, per dirla con Freud, là dove si recita e si consuma il vero dramma pulsionale, il retrobottega delle immagini-tabù [...] *limen* che scandisce come in un minuscolo palcoscenico, l’attraversamento abituale dei fantasmi, del trio misterioso, a meno che costoro non vogliano a volte sorprendere gli astanti, sbucando alle loro spalle dall’uscio laterale destro»; ivi, p. 65.

¹¹⁹ Ivi, pp. 47-48.

Rileggendo la novella

Al fine di comprendere il procedere e il significato del lavoro di Castri, sembra a questo punto necessario ripercorrere, come egli stesso fece, la genesi del testo pirandelliano, a partire dalle sue radici prime: la novella intitolata *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*.

Già nel testo narrativo, infatti, Castri ritrova quegli aspetti non manifesti, da riscoprirsì con la stessa tecnica con la quale la psicanalisi ci ha insegnato a interpretare i sogni. Trae origine proprio da qui la sua rappresentazione onirica del dramma, in cui i personaggi si muovono proprio come in un sogno ossessivo, con aspetti ricorrenti di cui occorre scoprire le motivazioni profonde, quelle che si pongono appunto al di sotto della soglia di coscienza.

In fase di progettazione della messinscena, nell'ottobre del 1978¹²⁰, Castri dichiara di aver riscoperto l'importanza della novella, progenitrice della *pièce*, che prima di lui la critica aveva per lo più trattato come una sorta di idea ancora embrionale, un blocco di marmo appena abbozzato che occorreva scolpire ulteriormente e limare per giungere a un'opera d'arte compiuta. Egli la ritiene invece fondamentale per ricostruire il percorso pirandelliano: «la novella è il nocciolo [...]: è il tema asciutto, senza le presenze indagatrici, la somma, in un certo senso delle battute-spiegazione dei Due misteriosi»¹²¹ ovvero della signora Frola e del signor Ponza. Bisogna quindi rileggerla con attenzione, scavando tra gli spazi bianchi, ricercando con acume quanto non viene detto esplicitamente, bensì lasciato in qualche modo intendere, ovvero tutto ciò che concerne i profondi ma stravaganti affetti che legano i due protagonisti citati nel titolo e il terzo lato del triangolo, vale a dire la Figlia-Moglie:

appare, per esempio, chiarissimo che i Tre sono legati da un affetto reciproco (al di là della dialettica-scontro che li divide) che non può essere giustificato, un affetto profondo (sotterraneo e misterioso) che non trova spiegazione. Perché Ponza si preoccupa tanto della Frola? Perché tra loro circolano tutti questi gesti affettuosi, nella novella ancora più espliciti? Perché la misteriosa signora Ponza accetta di starsene chiusa in casa a recitare la parte, e le lettere affettuose e tutto il resto? Cos'è insomma questo affetto profondo che circola tra i Tre e sembra legarli al di là di tutto?¹²²

¹²⁰ Si vedano, per la cronologia delle fasi di elaborazione della messinscena, le annotazioni di Ettore Capriolo in Massimo Castri, *Pirandello Ottanta*, cit., p. 103.

¹²¹ Massimo Castri, *Pirandello Ottanta*, cit., p. 102.

¹²² *Ibidem*.

In effetti, *Così è (se vi pare)* nasce (come molti altri drammi pirandelliani) dall'evoluzione di una novella, pubblicata nel 1917 all'interno della raccolta *E domani, lunedì...*; il cui testo narra di uno strano caso che sta mettendo in subbuglio un paesino chiamato Valdana, il classico piccolo borgo italiano in cui tutti si conoscono e l'arrivo di forestieri è già sufficiente di per sé ad attirare l'attenzione e a gettare un certo scompiglio. Nella fattispecie, la famiglia in questione presenta inquietanti stranezze comportamentali: si tratta di tre persone, sopravvissute a un terribile terremoto (realmente avvenuto nella Marsica, nel 1915), che però non vivono nella stessa casa, come ci si aspetterebbe, bensì in due diversi appartamenti, posti a notevole distanza l'uno dall'altro, nonostante, a quanto si sappia, la signora Frola sia la madre della moglie del signor Ponza, appunto suo genero. Questa situazione appare ai paesani inaudita; le cose si complicano ulteriormente quando, dalle prime indagini in merito, risulta che la signora Frola, pur con garbo e cercando in ogni modo di giustificarne il comportamento, motiva lo stato delle cose parlando di un'ossessiva gelosia da parte del genero, che vuole la moglie tutta per sé, fino al punto di ostacolare la frequentazione con lei, la madre; il signor Ponza, però, a sua volta interpellato, rivela che in realtà la donna che vive con lui è la sua seconda moglie, essendo la prima, figlia della signora Frola, morta da tempo. La situazione, in luogo di districarsi, si ingarbuglia sempre più, come l'esordio della novella già preannuncia:

Ma insomma, ve lo figurate? C'è da ammattire sul serio tutti quanti a non poter sapere chi dei due sia il pazzo, se questa signora Frola o questo signor Ponza, suo genero. Cose che capitano soltanto a Valdana, città disgraziata, calamita di tutti i forestieri eccentrici!¹²³

L'esito delle due versioni discordanti circa lo stato effettivo delle cose, conduce infatti la signora Frola e il signor Ponza a scambiarsi reciproche accuse di follia, per quanto le loro parole possano essere ammantate di garbo e di affetto: la veridicità della versione dell'uno esclude la condizione di sanità mentale dell'altro.

Concentriamoci adesso su questa *eccentricità*, che va ben ponderata: Castri sembra aver chiara l'esigenza di scoprire cosa *ci sia dietro*, sicuramente qualcosa di più di una pura e semplice stravaganza; lo stesso terremoto viene da lui focalizzato come un elemento non da intendersi come un puro e semplice espediente narrativo, bensì come dotato di un pregnante valore *simbolico-fantastico*: «A monte c'è un crollo-terremoto (quello del paese). Cos'è? Il crollo della famiglia qual è? Il terrore (terremoto) della scoperta dell'incesto?»¹²⁴

¹²³ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1964, p. 1252.

¹²⁴ M. Castri, *Pirandello Ottanta*, cit. pp. 97-98.

Il tema dell'incesto è al centro dell'attenzione di Castri; verrà analizzato nel paragrafo seguente; per ora basti sottolineare come l'idea di indagare in quella direzione sia da porsi in relazione con il riesame della novella. Parimenti pregnante risulta il finale aperto, senza alcuna conclusione definitiva¹²⁵. Il finale del testo teatrale costituisce infatti l'aspetto che maggiormente si discosta dal testo narrato: vi è nel terzo atto un crescendo di tensione, scandito dal confronto del signor Ponza con i suoi superiori, i quali lo costringono, nonostante decise resistenze, a condurre davanti a loro la moglie; è Laudisi, il personaggio "grande assente" nel testo narrativo, a suggerire questa soluzione, dopo aver messo in dubbio l'esistenza stessa della donna; quindi sarà proprio l'Ignota, una volta materializzatasi sul palcoscenico, a deludere ogni aspettativa, rifiutando di confermare o smentire qualsiasi tesi e dichiarando di essere «colei che mi si crede»¹²⁶; sulla scena la signora Ponza è una figura velata ed evanescente, ma compare in quanto personaggio, mentre nel racconto è solo una vaga citazione, qualcuno di cui "si parla" ma che non viene altrimenti identificata, se non come colei che si rifiuta di sbrogliare l'intricata matassa; se la conclusione della novella può lasciare il lettore con un palmo di naso, lo spettatore resta interdetto di fronte all'allontanarsi del trio, i cui componenti si sostengono reciprocamente in un abbraccio simile a una fusione, come se costituissero un trionfo inscindibile:

tra testo narrativo e testo teatrale, quasi coincidenti nel tempo, vibra un legame oscuro che va rischiarato; tra *historiola agenda* e *historiola acta*, tra *enunciazione* sulla pagina e *l'enunciato scenico*, è certo proficuo esaminare quel nesso che in linguistica si traccia tra *récit* e *discours*, o tra *fabula* e *intreccio*¹²⁷.

La novella non è costruita su un poker di protagonisti, bensì sulla triangolazione signora Frola-signor Ponza-signora Ponza, mentre Laudisi è assente, nasce sulle tavole del palcoscenico (per il tormento di Castri, che arriva a percepirlo come pleonastico e importuno, con il suo astratto filosofeggiare, come si è già detto, tanto da scrivere in un primo momento negli appunti per il suo progetto scenico: «eliminare il Filosofo, cioè l'elemento epico che inquina la crudeltà del tutto. Il Filosofo è fastidioso perché getta un ponte di ironia tra i due gruppi: bisogna smussare, o sopprimere, questa funzione»¹²⁸) e le sue ben più sobrie veci le fa il narratore, il quale conclude con un *niente di fatto* che scivola via senza clamori, in quel passeggiare a braccetto della suocera col genero.

Castri mira a ravvicinarsi a una conclusione più vicina all'idea originale, avverte la pesantezza raziocinante di Laudisi, lo solletica la tentazione di eliminarlo, ma si rende presto conto che sarebbe

¹²⁵«La novella non chiude a effetto come la commedia: anzi non chiude affatto, rimane aperta; non ha un impianto ideologico di sostegno, non vuole dimostrare niente»; *ibidem*.

¹²⁶ Atto III, scena 9.

¹²⁷ P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit., p. 14.

¹²⁸ M. Castri, *Pirandello Ottanta*, cit., p. 94.

una sforbiciata eccessiva (salvo “vendicarsi” facendogli sparare nel finale). Castri, insomma, intende uscire dalla rigida contrapposizione, emersa in tante messinscene degli anni precedenti, tra *vittime* e *carnefici* (che suole definire altresì *Strani* e *Normali*) che conduce ad atmosfere troppo marcatamente poliziesche e inquisitorie.

Sofferamoci allora sulle ragioni per le quali non è stato compiuto “il grande passo” di sopprimere questo personaggio. Nel settembre del 1978 Castri è alla sua quarta lettura di *Così è (se vi pare)*; in questa fase, Laudisi gli appare “di troppo”, al di fuori dello schema generale della *pièce*, quasi un corpo estraneo che finisce per spostare l’attenzione da quello che è l’autentico punto focale che deve rimanere al centro dell’attenzione degli spettatori:

tutti gli uomini discendono cioè da Ponza; tutte le donne o sono madri o sono figlie, discendono cioè o dalla signora Frola o dalla signora Ponza. Inoltre, tutti parlano di sé: la loro ricerca è rivolta verso di sé, anche se Pirandello ha scritto un testo in cui il problema sembra essere il rapporto con gli altri. Laudisi è il portatore della filosofia secondo la quale gli altri sono inconoscibili, e cambiano rispetto alle ottiche individuali; mentre secondo il discorso che andiamo svolgendo siamo noi a essere inconoscibili, o meglio a non voler conoscerci. Anche per questo è difficile usare il personaggio di Laudisi, il cui discorso può essere tagliato o spostato sull’inconoscibilità di noi stessi. Ma si può anche considerarlo l’espressione di uno che cerca, sapendolo, di far fumo, di distogliere l’attenzione dal vero problema. Il tema dell’inconoscibilità degli altri nasconderebbe insomma il tema più terribile dell’inconoscibilità di sé stessi¹²⁹.

Sembra insomma che Laudisi sia una nota stonata, un ingranaggio che stenta a funzionare nel meccanismo teatrale; colui che retoricamente chiede: «Che possiamo noi realmente sapere degli altri?»¹³⁰ dovrebbe invece domandare: «che mai possiamo noi realmente sapere di noi stessi?».

A questo punto le motivazioni a favore della decisione di espungere il personaggio sembrano piuttosto pregnanti; eppure in seguito emergeranno ragioni più profonde per motivare l’effettiva impossibilità di cancellarlo: Lamberto Laudisi, colui che nella novella non compare, va forse a dare forma, sulla scena, a pulsioni che nel testo rimangono sommerse e che spingono per emergere? Pulsioni che vogliono saltare fuori dagli spazi bianchi per calcare il palcoscenico?

In una simile prospettiva, ricorrere al teatro significa anche e soprattutto *ri-presentare* un nodo angoscioso, nella speranza di poterlo far ritornare dominandolo e insieme dargli finalmente linguaggio *pubblico*, inserirlo in uno *spazio convenzionale*. La resistenza alle oscure sollecitazioni che premono dal fondo (il nucleo della novella, si è già detto, era più torbido e minaccioso) esige, di conseguenza, che al *mythos* di partenza si sovrappongano il coro, l’inchiesta con l’autorità prefettizia, la ridondante ideologia dell’inconoscibilità di quel che non deve essere

¹²⁹ Ivi, p. 100.

¹³⁰ Atto I, scena 2.

conosciuto, le continue interruzioni e la vanificazione della ricerca stessa. Il teatro accentua così l'occultamento, fa regredire e insieme fa avanzare la minaccia diffusa¹³¹.

Laudisi quindi rimane, e sarà interpretato da Salvatore Landolina; ma cosa resta del mefistofelico filosofo pirandelliano? Ben poco: la rappresentazione di *Così è (se vi pare)* della stagione 1979-1980 riserva non poche sorprese che lo riguardano; innanzitutto, un'imprevista brutta fine: «E, infine, come colpo di teatro improvviso, [Castri] ha fatto sparare sul pianista, cioè sul personaggio di Laudisi che risulterebbe un po' come il mago, lo stregone, il demiurgo tra realtà e illusione di questa fantasia disperata.»¹³². Non è però solo lo sparo a fare rumore e a provocare un soprassalto nei puristi:

quando insomma Laudisi disquisisce, la lingua interpretativa di Landolina punta decisamente alla connotazione, vale a dire alza il tono, mettendo come tra virgolette la lunga serie dei *raisonneurs* grandiloquenti, gli stereotipi oracolanti che precedono la sua versione [...]; il Laudisi di Castri suona di continuo e Landolina diventa una specie di *show man* discreto, ma insieme febbrilmente *presente a sé stesso*. Da regista dell'intera vicenda viene retrocesso al meno gratificante compito di direttore d'orchestra invisibile, a metà strada tra il *maître de danse* e un Serafino Gubbio che suoni la pianola elettrica nei film muti. In cambio, ha in tal modo la possibilità di controllare ansiosamente la musica, quale sinonimo di emersione di rimosso, quale agente motore irresistibile delle associazioni vietate¹³³.

Ancora non è tutto: le battute finali dei primi due atti, quelle che lo vedono sogghignante mettere in dubbio ogni possibilità di attingere alla conoscenza della verità¹³⁴, vengono cancellate da Castri; la terza viene suggellata appunto dal colpo di pistola. Il regista non gli concede alcun tipo di contatto con il Trio Signora Frola-Signor Ponza-Signora Ponza, quasi Laudisi fosse in qualche modo posto tra parentesi, o comunque a un diverso livello scenico; inoltre, fatto ancor più eclatante, gli toglie lo specchio, trasformando così il suo monologo in qualcosa di diverso da quel che si era visto fino a quel momento nelle rappresentazioni di *Così è (se vi pare)*; insomma, poca intellettualità (quella consueta del personaggio) e tanta fisicità un po' clownesca, un po' sui modi della Commedia dell'Arte.

Landolina potrà [...] lanciarsi [...] in una specie di indiavolata pantomima [...] Civettuolo e mondano in modo iperbolico, si sposta di continuo da una seggiola all'altra, moltiplicandosi con effetti speculari, abbassando con prosaici slittamenti da *sermo cotidianus rusticus* ossia tra i "ciao" i "seraa", "ci vediamoo", il *sermo elatus* da

¹³¹ P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit., p. 34.

¹³² T. Chiaretti, op. cit.

¹³³ P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit., p. 70.

¹³⁴ Atto I, scena 6, Laudisi: «Vi guardate tutti negli occhi? Eh! la verità?» (p. 32); atto II, scena 9: «Ed ecco, signori, scoperta la verità!».

monologo; ma le mimesi foniche, i gesti *deittici*, cioè indicativi della follia negli schienali, gli strombettamenti e marce trionfali, le cavalcature e i colpi reiterati sulle cosce fino a caricarsi in un riso sguaiato, non celano la natura decisamente isterica della sua *performance*¹³⁵.

I ripetuti giochi di rimandi (come si è detto sottolineati e resi più efficaci dal contributo della musica), avvolgendosi su loro stessi e sviluppandosi sinuosamente, danno vita a una messinscena con un'atmosfera fortemente onirica, che dà l'idea di una progressiva emersione di contenuti latenti che si manifestano sul palcoscenico come sul limitare della soglia di coscienza; Castri elabora questa particolare aurea di sogno proprio scandagliando la novella, per poi trasporre i risultati della sua analisi sulla scena:

ci sono anche almeno due livelli di rimozione-mascheramento. Il primo è già nella novella, e il secondo si aggiunge nel passaggio alla forma drammatica. Qual è la differenza tra i due interventi? Direi che il nucleo della novella (la scena dei Tre) è, o potrebbe essere, la trascrizione di un sogno, trascrizione a sua volta di un'immagine-desiderio profondo. Tutto ciò che si aggiunge con la drammatizzazione è invece vera e propria razionalizzazione (a posteriori?) e indagine sul sogno già trascritto, ma indagine sbagliata in quanto assume il sogno come realtà¹³⁶.

Quello che va tenuto nascosto e che è già presente nella novella si manifesta in modo più efficace sulla scena, luogo di disvelamento anche perché luogo della 'mostrazione': il suo scopo è allora scavare più a fondo, in modo da evidenziare la relazione vigente tra detto e non detto, che si configura sempre più come rapporto tra conscio e rimosso, tra contenuti manifesti e pulsioni profonde dalle quali hanno origine.

Il ragionamento seguito da Castri procede cercando di rispondere a interrogativi che vanno a scavare sempre più a fondo nelle motivazioni irrazionali, cercando di scoprire il "non detto", di trarre suggerimenti proprio analizzando le ambivalenze e le «ambiguità delle verità» che rendono oscuri i significati ultimi:

si intuisce che qualcosa si agita dentro questo meccanismo teatrale traslucido e senza crepe: una pulsione di desiderio, un motore pulsante che gira su sé stesso e non produce segni di superficie chiaramente individuabili, ma comunica a tutta la macchina teatrale una pulsazione, un ritmo e un'intensità che appaiono "eccessivi". Si intuisce poi una sorta di omertà della scrittura e della struttura e si arriva a pensare che la ambiguità dichiarata e così ben costruita sia copertura o traduzione [...] di un'ambiguità "altra" e più profonda, più intensamente connessa ai livelli del desiderio, che poteva essere accettata solo se tradotta in un linguaggio e in un sistema di segni che potessero superare la soglia di una qualche antica e forte censura¹³⁷.

¹³⁵ P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit., pp. 75-76.

¹³⁶ M. Castri, *Pirandello Ottanta*, cit. p. 110.

¹³⁷ M. Castri, *Note di regia*, cit., pp. 119-120.

Il palcoscenico può quindi assumere il ruolo della soglia di coscienza, consentendo di giocare sugli equilibri (e gli squilibri) tra i due livelli interdipendenti:

chi si accosta a questo testo per “spostarlo” sulla scena si trova nella stessa condizione ossessiva del gruppo dei ricercatori che si agitano intorno al Misterioso Terzetto, si sente attratto ed agitato da un’ambiguità più profonda che la ambiguità “costruita” nella superficie della scrittura/struttura nasconde e rivela.¹³⁸

Ecco dunque puntato il riflettore sul nocciolo della questione, sul contenuto latente che vuole emergere sulle tavole del palcoscenico, sull’intuizione che in ultima analisi guida tutta la messinscena di Castri: il tabù dell’incesto.

¹³⁸ Ivi, pag. 121.

Il sottotesto: l'incesto

Tornando per un attimo agli “originali” pirandelliani, la ripetizione reiterata del rapporto di parentela tra i due chiacchierati personaggi, non così accentuata nel testo teatrale, mira a sottolineare, sempre ponendosi dal punto di vista degli allibiti concittadini, l'enormità della situazione; tanto più che il signor Ponza, giunto in quanto segretario di Prefettura, dovrebbe essere un borghese rispettabile; a suo discapito però vi è un aspetto un po' sinistro, che non predispone a un buon giudizio:

tozzo, senza collo, nero come un africano, con folti capelli ispidi sulla fronte bassa, dense e aspre sopracciglia giunte, grossi mustacchi lucidi da questurino, e negli occhi cupi, fissi, quasi senza bianco, un'intensità violenta, esasperata, a stento contenuta, un'intensità violenta, esasperata, a stento contenuta, non si sa se di doglia tetra o di dispetto della vista altrui, il signor Ponza non è fatto certamente per conciliarsi la simpatia o la confidenza¹³⁹.

Una didascalia dai toni molto simili prepara l'ingresso di Ponza sulla scena (atto I, scena 5):

entrerà poco dopo il signor Ponza. Tozzo, bruno, dall'aspetto quasi truce, tutto vestito di nero, capelli neri, fitti, fronte bassa, grossi baffi neri. Stringerà continuamente le pugna e parlerà con sforzo, anzi con violenza quasi contenuta. Di tratto in tratto si asciugherà il sudore con un fazzoletto listato di nero. Gli occhi, parlando, gli resteranno costantemente duri, fissi, tetri¹⁴⁰.

Risulta quindi evidente quanto l'aspetto fisico venga ritenuto fondamentale per la caratterizzazione del personaggio, anche perché risulta in forte contrasto con la gentilezza e la bontà di carattere che gli viene attribuita dalla signora Frola, aumentando la confusione e le difficoltà di esprimere un giudizio non contraddittorio sul suo conto; circa invece quest'ultima, risulta alquanto avanti negli anni, «una vecchietta linda», «una povera vecchietta»¹⁴¹, come la definisce Dina all'inizio dell'Atto Primo, rispondendo con aria indignata di fronte a una battuta inopportuna dello zio Laudisi: «Sospettate forse che facciamo all'amore, suocera e genero?»¹⁴².

¹³⁹ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., pag. 1253.

¹⁴⁰ Atto I, scena 5.

¹⁴¹ Atto I, scena 1.

¹⁴² *Ibidem*.

È proprio questa battuta il trampolino di lancio per la versione di Castri, che vira verso un sottotesto che la sua messinscena vuole evidenziare, in quanto viene a costituire il vero e proprio *mistero* che deve rimanere tale a qualsiasi costo:

l'inquietante stranezza del caso Ponza-Frola suscita, infatti, quasi in termini irresistibili, una simile intuizione del regista. La fitta rete di segnali oscuri che il trio misterioso tesse intorno ai normali, assediandoli in un'autentica *hantise*, il gioco crudele dispiegato con gli accenni al *ménage* eccentrico, sfiorano e sommuovono grumi inconfessati e inaccessibili, radicati nel profondo delle ombre e dei territori parentali. La stessa accusa di follia che suocera e genero di rovesciano reciprocamente addosso sarebbe la spia di una lesione celata, lesione traumatica e incancellabile»¹⁴³.

Ma come appaiono il Ponza e la Frola sul palcoscenico di Castri? La sua Signora Frola è assai più giovane e avvenente della “povera vecchietta” di cui si disquisisce nel testo originario: Luisa Rossi, classe 1925, età portata in modo splendido, incarna una figura di donna piacente, ancora affascinante, con addosso una pelliccia che la fa risaltare tra le altre figure femminili; Virginio Gazzolo è tutt'altro che scimmiesco e ad entrambi viene concesso

un tocco civettuolo in più, assicurato in lei da una morbida pellicciotta e in lui da una raffinata sciarpa sopra lo smoking; solo la fascia luttuosa che copre ad entrambi il braccio e il soprabito saranno i residui dell'antica differenziazione nella commedia, quali segnali artificiali del loro fingersi ospiti esterni del salotto Agazzi¹⁴⁴.

Una certa eleganza che distingue, ma nello stesso tempo non consente di dimenticare che siamo di fronte a due figure segnate da qualcosa di oscuro.

Se si riflette, la reazione di Dina sembra proprio ottenere l'effetto di affermare ciò che nega; quindi, si diceva, offre il destro per immergersi nel profondo e far emergere quel che si cela nel sottotesto. Vittorio Toboga, nel suo saggio *Massimo Castri alla Scuola di Ert: un Maestro e il suo metodo*, si occupa in verità soprattutto dell'esperienza di Castri alla Scuola di ERT¹⁴⁵, quindi di un periodo successivo a quello qui preso in esame, quando il regista sviluppò un proprio metodo didattico di recitazione; in ogni caso Toboga sottolinea come *Così è (se vi pare)* fu da lui scelto con scopi didattici proprio perché fu una delle prime riscritture in cui elaborò l'idea del sottotesto come pratica di

¹⁴³ P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit., p. 37.

¹⁴⁴ Ivi, p. 50.

¹⁴⁵ Emilia Romagna Teatro Fondazione; nato nel 1977 nell'ambito dell'ATER (Associazione Teatrale dell'Emilia Romagna), inizialmente per gestire il settore delle attività di prosa dell'associazione, diventa teatro pubblico nel 1977; per volontà dell'ATER e del Comune di Modena, si costituisce come organismo autonomo e finalmente come Fondazione nell'aprile 2001.

spostamento: «Castri infatti, già dal primo allestimento, volle portare alla luce il risvolto “psicanalitico” della vicenda, dividendo il gruppo di personaggi in quattro terzetti, quattro “famiglie” padre-madre-figlia, per evidenziare la relazione triangolare incestuosa dei signori Ponza (e Frola)»¹⁴⁶; insomma, l’intuizione inerente all’incesto, che si cela come motore attivo della scena nei livelli più profondi del dramma, era ben presente già dall’inizio del rapporto di Castri con questa commedia pirandelliana.

Castri e il *sottotesto*: ecco il punto focale. Un *sottotesto* che non solo emerge, ma diviene preminente nella messinscena, coincidendo con quello che il regista vuole *davvero* rappresentare; e per portare a termine questo intendimento, non si può fare altro che volgersi alla prospettiva psicanalitica, avente tra le sue pratiche la ricerca delle motivazioni pulsionali mediante l’analisi dei sogni, che costituiscono la via maestra per accedere ai misteri dell’inconscio; ecco perché la regia di Castri ha questo aspetto così accentuatamente onirico¹⁴⁷.

Secondo la ricostruzione del lavoro preparatorio di Castri per *Così è (se vi pare)*, compiuta dallo stesso Castri nel suo già citato *Pirandello Ottanta*, fu alla settima lettura del testo pirandelliano che il regista si soffermò particolarmente sul tema dell’incesto, sebbene esso fosse sempre stato a lui presente e mai ridimensionato in seguito; qual è quindi il fulcro della vicenda? Naturalmente l’ambiguità del rapporto tra la Signora Frola, il Signor Ponza e il terzo lato del triangolo: la Signora Ponza, la quale nel testo originale compare solo alla fine dell’ultimo atto, mentre nella versione di Castri aleggia in qualche modo come presenza costante, anche se più evocata che vivente; infatti suona il pianoforte in una sorta di nicchia celata sulla scena, facendo da controcanto alle esecuzioni di Laudisi. Laudisi commenta con la sua musica ciò che avviene in modo scoperto, a cui gli spettatori assistono senza ombra di dubbio, quello che gli attori hanno esplicitamente recitato, mentre in contemporanea la Signora Ponza suona il motivo di quel grande maestro occulto che è l’inconscio, allo scopo di lasciare intatta una barriera tra ciò che, nel retroscena della vicenda, è realmente avvenuto e ciò che è rimasto un desiderio proibito, censurato e represso e che non è stato agito durante la rappresentazione. Castri intende insinuare un dubbio, portare lo spettatore a formulare delle

¹⁴⁶ V. Toboga, op. cit., pp. 93-94.

¹⁴⁷ «Faccio riferimento alla comune terminologia freudiana, tra sogno manifesto e sogno latente. Sogno perché in qualche modo la superficie testuale del dramma borghese ha una sua sorta di cattiva coscienza e la superficie della scrittura può essere sentita come atto di rimozione e di razionalizzazione di altri contenuti che non possono essere espressi direttamente. Giunto a quel punto mi era facile accorgermi che il mio lavoro di drammaturgia era molto vicino al lavoro di decodifica del linguaggio onirico dentro la dialettica tra contenuto manifesto e contenuto latente [...] Il testo diventa una superficie che viene colpita in diverse direzioni e in quanto colpita può dare origine a diversi tipi di scintilla»; M. Castri, *Note di regia*, cit., p. 113.

domande che il testo non formula, ma che il sottotesto insinua, spingendo il fruitore ad aguzzare l'ingegno, ad andare oltre ciò che appare in modo manifesto:

Ponza, sappiamo, sostiene che sua moglie non è la figlia della signora Frola. La Frola, a sua volta, ribatte ostinata che la moglie di Ponza è invece la propria figlia. Nel triangolo rispettivo delle smentite manca un vertice, ed è che la moglie di Ponza sia effettivamente la figlia della Frola ma anche la figlia dello stesso Ponza e che dunque tra padre e figlia si sia consumato miticamente, sul piano fantasmatico cioè, e non reale, l'incesto¹⁴⁸.

Luisa Rossi, nei panni della signora Frola, è incaricata di insinuare il tema incestuoso, giocando sui sottintesi e accentuando i toni patetici quando narra dei parenti scomparsi a causa del terremoto, in un modo straniato, «con tocchi fiabeschi-epicizzanti che tolgono credibilità di fondo a quanto racconta»¹⁴⁹. La sua narrazione sembra davvero quella di una leggenda senza tempo, i toni sono quelli di chi racconta una sorta di “c’era una volta, in un tempo remoto...”, innalzandosi in una dimensione che si allontana dal mero fatto avvenuto; lo stesso eloquio permarrà al suo secondo apparire, dopo che Ponza l’avrà accusata di pazzia ed ella spiegherà i motivi del ricovero della figliuola, troppo “delicatina” per sopportare la travolgente passione del marito, nonché la reazione di Ponza al ritorno della mogliettina “rifiorita”, quando egli si rifiuta di riconoscerla, innescando il processo che lo condurrà alla fissazione di essersi sposato una seconda volta.

Durante la prima apparizione della signora Frola, i curiosi la circondano, iniziando uno di quei girotondi intorno al personaggio che al momento si pone al centro della scena; «solo quando le viene chiesto se genero e figlia abbiano bambini, scatta urlando dalla sedia con una *sovradeterminazione* inquietante per poi riprendersi subito con pause equivoche»¹⁵⁰; accetta l'interrogatorio, talvolta assume toni ironici e parodistici;

borbotta in questo caso con degli *eh eh* da vecchia strega sulfurea e minacciosa, indizi di un sottotesto tenuto fuori dal copione, e intanto, sullo sfondo, ecco prodursi l'evento fantasmatico, accendersi l'icona, e la Figlia mandare la sua dolce e straziante sonatina. Insiste ancora conciliante, con modi strascicati, sul perfetto accordo tra lei e Ponza, per ritirarsi alla fine, cortigiana sprezzante e un po' annoiata del proprio compito¹⁵¹.

Quando la signora Frola entra in scena la seconda volta, l'atmosfera è mutata, il gruppo inquisitore è innervosito, quasi intimorito, chiaramente in subbuglio. La differenza rispetto a prima, più che nei toni narrativi, si rileva nel suo atteggiamento posturale: per mostrare come il personaggio sia risoluto

¹⁴⁸ P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit. p. 38.

¹⁴⁹ Ivi, p. 80.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

nel proseguire per la propria strada e nel sostenere la propria tesi, l'attrice rimane in piedi, contravvenendo al più volte ripetuto "bisogna restare seduti" che regola il modo di posizionarsi desiderato da Agazzi, e torna a sedersi solo quando ha terminato di dire la sua, senza peraltro aver fatto affiorare in superficie, davanti agli occhi degli attoniti salottieri, quanto aleggia nel sottofondo. Dove vuole condurre il pubblico Massimo Castri? Cosa lo spinge a questa ridda di sottointesi? Cosa traspare dai suoi personaggi?

Tutta la tensione che percorre la commedia può essere letta come paura-desiderio (sempre intrecciati) di approssimarsi al volto altro dell'inconscio. *Così è* è come una superficie che vibra continuamente, in crescendo. [...] I Normali sono coloro che vogliono conoscere l'inconscio, o meglio il messaggio che l'inconscio invia alla superficie, ma contemporaneamente vogliono razionalizzarlo¹⁵².

Al contrario, i Tre protagonisti intendono lasciare al di sotto della soglia di coscienza i contenuti censurati.

Davvero non se ne viene a capo, come sostiene Laudisi, senza mettere in gioco la Figlia-Moglie; ma anziché chiarire la situazione, la signora Ponza decide di renderla ancora più confusa; anzi, emerge un'altra ipotesi, proprio dall'estrema ambiguità della sua non-risposta: la signora Frola potrebbe essere stata la prima moglie di Ponza e la seconda sarebbe appunto la sua figliuola. Sono tre sottotesti (incesto avvenuto, non avvenuto o la terza situazione familiare alquanto contorta ipotizzata sopra), nessuno dei quali sarà, appunto, mai suffragato da prove tangibili a favore. L'evanescenza della signora Ponza permette questa mancata soluzione; Castri affida la parte che in poche battute conferisce il senso ultimo della commedia a Patrizia Zappa Mulas, all'epoca all'incirca ventiquattrenne, ma dall'aspetto adolescenziale, atto a rendere verosimile ogni ipotesi circa i rapporti di parentela tra i componenti del triangolo: «il suo ingresso viene preceduto e siglato da un pezzo musicale nello stile del melodramma verdiano, suonato con enfasi martellante e scomposto in tanti nuclei, mentre la Scena (in pratica la V, la VII, la VIII dell'atto terzo) ospita i frenetici e terrorizzati preparativi per la sua comparsa»¹⁵³.

Si è detto dell'importanza delle sottolineature musicali; tale rilevanza non poteva certo venire meno nel punto cruciale della rappresentazione. La comparsa della Figlia-Moglie¹⁵⁴ produce la creazione di una sorta di momentaneo fermo-immagine, che poi si trasforma nella ripresa anche visiva del movimento circolatorio che ha caratterizzato tutta la costruzione della regia castriana, con la madre e

¹⁵² M. Castri, *Pirandello Ottanta*, cit., p. 100.

¹⁵³ Ivi, p. 93.

¹⁵⁴ «Patrizia Zappa Mulas completava il Terzetto nella parte della misteriosa signora Ponza, e faceva con un'aria di agitata duplicità l'apparizione finale della dea ex machina»; T. Chiaretti, op. cit.

il marito che le girano intorno, accarezzandola, quasi ad assicurarsi della sua reale consistenza: il terzetto si ritrova avvinto, in quello che appare come un gruppo scultoreo in cui la giovane si pone al centro; la prima a correre ad abbracciarla, dopo aver gridato il nome «Lina», è la signora Frola; dall'altro lato sopraggiunge Ponza, che invece, al colmo dell'agitazione, invoca «Giulia»; ella li rassicura entrambi, ripetendo «Non temete!», poi li invita ad andarsene, pronta per la sua non-risoluzione finale dell'enigma; il pianoforte accompagna l'uscita di Frola e Ponza. Lina-Giulia afferma infatti di essere sia la figlia della signora Frola che la seconda moglie del signor Ponza: solo lasciando celata «una sventura che deve restare nascosta» (ovvero l'incesto?), «può valere il rimedio che la pietà le ha prestato»¹⁵⁵. Gli inquisitori le girano intorno, muovendosi al ritmo del pianoforte, lasciandola al centro, fulcro indiscusso di ogni evento e significato; dopo aver ribadito il concetto della propria duplicità, la signora Ponza esce dal cerchio che la circondava e va a porsi al “suo” pianoforte, mentre il signor Ponza e la signora Frola ballano un valzer che sigla il fallimento dell'inquisizione compiuta.

¹⁵⁵ Le parole coincidono con il testo pirandelliano (atto III, scena 9); vengono tuttavia ripetute più volte, assecondando la costruzione del regista basata appunto sulla ripetitività dei punti e delle frasi sensibili della vicenda.

Onirismo e metateatralità

Nel testo del *Così è (se vi pare)* pirandelliano, la metateatralità non è ancora un elemento portante, come sarà in seguito nel teatro del grande agrigentino; nella versione di Castri, emerge innanzitutto dal gioco delle sedie, fatte girare senza posa, in armonia con tutti gli altri girotondi che si ripetono in scena, insieme alla martellante raccomandazione di Agazzi di rimanere seduti (in realtà presente anche nell'originale pirandelliano, ed è proprio in questo particolare che viene riscontrato un abbozzo di metateatralità, destinato a svilupparsi nelle opere seguenti). Ogni personaggio resta legato a una di esse, che diventa una sorta di prolungamento del corpo dell'attore. Gli aspetti metateatrali diverranno più pregnanti in opere successive, per sbocciare in modo compiuto nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, opera con la quale molta critica e lo stesso Castri hanno visto un rapporto di continuità con *Così è (se vi pare)*. Il salotto all'interno del quale la danza delle sedie duetta con i valzer ballati dagli attori, è il luogo in cui i Tre inscenano la loro parte davanti ai curiosi-inquisitori, che divengono così spettatori del dramma familiare che si sta svolgendo innanzi a loro; eccoli appunto accomodarsi sulle loro sedie fino a creare una sorta di platea, per ascoltare quanto il Signor Ponza, la Signora Frola e infine la Signora Ponza hanno da dire.

Sembrano possedere, solo loro, le chiavi cifrate di un inquietante gioco drammatico che vanno *recitando*, ma, rispetto ai loro fratelli successivi, ai *Sei personaggi*, conservano un margine di equivocità molto maggiore, uno strato più denso di non rappresentabilità [...] Minore, insomma, è la loro vocazione a manifestare la *scena fondamentale*, che pare essere inibita dalla distanza rispettiva tra le opposte visioni della suocera e del genero, e retrocessa ambigualmente al di là della loro stessa espressione verbale. Se non desiderano stare in scena, ugualmente non fanno che occuparla, per poi rientrare nel buio da cui sono affiorati, quasi evocati, quasi supplicati dall'attesa, dagli sguardi inquieti dei *salottieri*¹⁵⁶.

Quanto influisce, dunque, l'idea di metateatralità sulla rappresentazione di Castri? Appare in primo piano l'attinenza con quanto espresso da Jean-Michel Gardair¹⁵⁷: «Il discorso costruito da Gardair per la novella *Il lume dell'altra casa* accompagna, si può dire passo passo, la lenta discesa di Castri nel salotto di casa Agazzi. La porta che separa i curiosi dal trio enigmatico, questa sorta di sipario, diventa

¹⁵⁶ P. Puppa, *Il salotto di notte*, cit., p. 21.

¹⁵⁷ Jean-Michel Gardair, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977.

un *analogon* della soglia tra conscio e inconscio»¹⁵⁸, riducendo i primi a una sorta di puro sguardo (quindi a un ruolo da spettatori), che evoca la presenza dei secondi, dei quali vorrebbero appropriarsi. Il metateatro funziona come *medium* del disvelamento; per questo va posto in simbiosi con gli aspetti onirici: entrambi tracciano la via che conduce all'inconscio e ai contenuti in esso occultati.

Vi sono nello spettacolo alcuni aspetti scopertamente metateatrali, come il far «intravedere laggiù la struttura del palcoscenico» e il cartello “vietato fumare”¹⁵⁹; così Castri ricorda al pubblico, trascinato nel suo gioco di specchi e rimandi e nella sua spirale di reiterazioni, che si trova a teatro, e che il teatro è sogno, è altro rispetto alla realtà; infatti il regista, dopo la lunga e sofferta fase di elaborazione che ha preceduto la sua versione della commedia, ha concluso che i due pilastri fondativi della rappresentazione debbano essere l'atmosfera onirica, sottolineata nella realizzazione da luci bianche, da musiche adeguate all'azione che si sta compiendo sia nel ritmo che nella melodia e dai particolari accorgimenti performativi degli attori di cui si è detto, accanto allo stratagemma della metateatralità, che si evidenzia nel finale, fondendosi con quell'inarrestabile circolarità che riporta alla ribalta i temi che costituiscono il *leitmotiv* della sfera psichica profonda dei protagonisti. La conclusione dello spettacolo corona sia la linea teorica, decisamente connotata da temi che si sviluppano secondo una chiave di lettura psicoanalitica, che quella dell'impatto visivo, della 'mostrazione' in senso stretto:

sulla scena restano, seduti mollemente in proscenio, senza più il soprabito e la pelliccia, avendo scaricato sugli altri tanti orrori, la Signora Frola, e il Signor Ponza; eleganti e riposati, come due amanti teneri e nostalgici all'alba, *o come due attori che in camerino rivisitino per poco le battute più efficaci e apprezzate dal pubblico* [corsivo nostro], rivivono contemporaneamente i propri rispettivi miti, saldandone i contorni e sovrapponendoli l'un l'altro. Lui batte l'accento sulla “tetra disperazione”, lei sulla “vera frenesia d'amore”, mentre la Figlia, al piano di Laudisi che ha espropriato, ripete la frase musicale del *fiabesco*, che ha tante volte contraddistinto le sue apparizioni dalla nicchia. Intanto, alle loro spalle, tutti gli adulti, in soprabito e pelliccia, coi segni cioè del *fuori*, rinnovano ritualmente la ricerca della Figlia, entrando ed uscendo per questo Castello d'Atlante, chiamando Giulia!/Lina!, con un tono non più caricato-iperbolico, bensì col decrescendo di una festa che s'avvia alla conclusione. Infine, chiudendo bruscamente il pianoforte, l'attrice Patrizia Zappa Mulas, la Figlia, si rimette in moto, chiamando a sé Frola e Ponza: il trio s'incammina verso il tabernacolo, si volta in direzione della sala, cui lancia uno sguardo enigmatico, e poi rientra nella *cavità teatrale*, nella cripta. Sulle sedie, in proscenio, restano i due soprabiti, traccia cifrata del loro passaggio reale e pegno minaccioso d'un loro futuro ritorno. La *scena primaria* si sigilla, ricoprendo gelosamente i suoi segreti inaccessibili. Il cerchio si chiude: lo spettacolo di Castri, nella parte più propriamente pirandelliana, più fedele al testo, era iniziato dopo la chiusura della nicchia, e a questo punto lo spettacolo si

¹⁵⁸ P. Puppa, cit., p. 23

¹⁵⁹ T. Chiaretti, op. cit.

esaurisce sulla sua origine, perché nuovamente frusciano le tende sul fondo, evaporano i fantasmi e lo spazio resta vuoto e in penombra. Poi, la luce da cabaret in angolo, sul piano: poi Laudisi fremente e sollevato, poi lo sparo e la sua morte. Il luttuoso congedo pare ammonire che nessuno si salva dalla propria notte!¹⁶⁰

Il cambiamento d'abito è un particolare che può essere interpretato come suggello di un procedimento che deve pur concludersi, perché ogni spettacolo ha una fine e il pubblico deve uscire dal mondo della rappresentazione per tornare a quello di tutti i giorni:

alla resa dei conti, quando intrecciano un lugubre girotondo intorno alla piccola, giovane signora Ponza che Castri ha voluto ancor più minuta e fanciulla, e che (naturalmente) la sua "terza verità" la sputa fuori come in un irridente delirio infantile, alla fine, dicevo, i signori e le signore e le ragazze di casa non hanno più gli abiti d'apertura, non sono più protetti dalla loro sinfonia di neri, grigi, bianchi: vestono come le loro vittime, il paltolone goffo di cammello del Ponza, la pellicciotta corta della Frola, la giacchetta e cappellino della Ponza¹⁶¹.

Tirando le fila del discorso fin qui condotto, scaturiscono alcune considerazioni intorno all'originalità e ai particolari risvolti di questo lavoro di regia e drammaturgia. Massimo Castri si trova di fronte al meccanismo teatrale perfetto e raziocinante che Pirandello volle costruire, un vero capolavoro di simmetria, nel quale ciascun atto conduce a ribadire un'identica conclusione; ha pertanto deciso di interpretare a proprio modo questo "ritorno dell'identico", ribaltandone le finalità, scomponendone le trame, affidandogli un messaggio del tutto *altro* (il rovescio della medaglia o il lato oscuro della Luna o magari più prosaicamente quella polvere che si tende a nascondere sotto al tappeto). Lo scopo mira a soddisfare il proprio dichiarato desiderio di scoprire, come si diceva più sopra, quel "qualcosa che si agita all'interno" che corrisponde ai desideri pulsionali rimossi, sicuramente meglio osservabili ponendosi "al di là" (*meta*) delle azioni e reazioni che essi determinano; se il pubblico assiste allo svolgimento degli eventi senza lasciarsi risucchiare al loro interno, senza cadere nel vortice, gli sarà più agevole assistere con mente serena alle operazioni di disvelamento che si svolgono sotto ai suoi occhi; e allora forse il segreto emergerà dai luoghi reconditi nei quali si cela.

¹⁶⁰ Paolo Puppa, cit., pp. 97-98.

¹⁶¹ Guido Davico Bonino, *Pirandello della follia con il severissimo Castri*, "La Stampa", 15 gennaio 1981.

Conclusioni

Giorgio De Lullo e Massimo Castri: due personalità molto diverse tra loro dal punto di vista della poetica e della regia, ma che condividono eventi che concernono il loro percorso artistico: entrambi dapprima attori, poi registi, con una carriera positivamente segnata dall'incontro con una Compagnia con la quale portare avanti una proficua collaborazione, sia pur con la differenza di crescervi all'interno (De Lullo e i Giovani) o di incontrarla sul proprio cammino artistico (Castri e la Loggetta), nonché dal sodalizio con uno scenografo di prima grandezza, rispettivamente con Pier Luigi Pizzi e Maurizio Balò.

Le scelte scenografiche e relative alle luci di De Lullo-Pizzi sono improntate alla creazione di un'atmosfera di tensione tra i frequentatori del salotto-stanza della tortura e i tre sottoposti all'interrogatorio, anche se le espressioni del volto di Rossella Falk sono celate dal velo nero, che la rende misteriosa e totalmente impenetrabile; al contrario, i riflettori accentuano il pallore di Stoppa e della Morelli, producendo un ulteriore contrasto tra chi è costretto a dare risposte e chi invece le nega deliberatamente.

Dobbiamo a Giovanni Macchia il saggio del 1981 *Pirandello e la stanza della tortura*, titolo che significa la distruzione, con la drammaturgia pirandelliana, dei salotti, dei triangoli e delle conversazioni mondane, con la presenza di una nuova idea dello spazio teatrale come spazio della mente e del corpo, da chiamare, con Sartre, delle porte chiuse, per una nuova idea dei rapporti tra uomini, dell'estraneità e appunto della tortura. È nel chiuso di una stanza che Pirandello viene visitato da fantasmi che vogliono vivere nella sua scrittura, superando il rifiuto che sempre inizialmente li accoglie, poiché i personaggi rappresentano sempre per lui *l'altro*, l'estraneo portatore di rancori e disagi¹⁶².

Castri e Balò optano invece per una maggior dinamicità, sebbene i movimenti e le danze siano ripetitive e i vari gruppi restino compatti e ben definiti.

¹⁶² F. Angelini, *Nella stanza della tortura* in *Ariel* n. 3 *In cerca d'autore. Da Pirandello a Ronconi*, Roma, Bulzoni Editore, anno II, gennaio-giugno 2012, p. 53.

Il rapporto con il testo è di ligia fedeltà nel caso del regista romano; di libera riscrittura, fino a mutare i personaggi in scena, da parte del cortonese. Tra le due prime, sono trascorsi sette anni: si passa dall'inizio alla fine degli anni Settanta, periodo in cui il teatro d'avanguardia esprimeva ardite sperimentazioni, tutt'altro che nelle corde della Compagnia Albani-De Lullo-Falk-Morelli-Stoppa-Valli, meno estranee per Castri e la Loggetta.

Entrambe le rappresentazioni godettero di buona fortuna, sommamente premiata dal pubblico la prima, al centro dell'attenzione di importanti studi la seconda. Nessuna delle due indulge al realismo: se De Lullo rappresenta sulla scena un incubo di natura sociale, che caratterizza (come sostiene Pirandello stesso) le relazioni conflittuali che condannano ogni soggetto umano a prendere parte alla «grande pupazzata» che è la quotidianità dei rapporti di umana convivenza, Castri ne esprime uno interamente psichico, in cui in ultima analisi protagonista è l'inconscio. De Lullo rinchiude, come Sartre, i suoi dannati in un salotto; ma mentre in *Huis clos* lo sguardo di ognuno dei tre personaggi inchioda gli altri due, reciprocamente, alle colpe commesse che non possono più celare in nessun modo, il luogo di pena di De Lullo assegna ai due gruppi ruoli contrapposti. Tuttavia, in nessun inferno che si rispetti possono mancare i demoni, che alla fine sono a loro volta dannati da un'entità superiore. I demoni di Castri sono quelli dell'*Es* che si scontra con il *Super-ego*, la lotta avviene nella psiche dei personaggi prima che nel salotto in cui si svolge l'azione.

Il contesto storico degli anni Settanta del Novecento corrisponde a un periodo di forte tensione verso la ricerca da parte di un'avanguardia dai toni esasperatamente carichi di contestazione contro tutto ciò che è ritenuto «borghese» o «tradizionale»; ciononostante, le opere avanguardiste non esauriscono però il panorama del decennio, né trovano nel complesso un'adesione sempre costante da parte del pubblico:

io mi chiedo [...] a che cosa ha approdato l'avanguardia, il cosiddetto teatrino off, il mattatorato berciante e rabberciato delle varie cantinuzze. A nulla. In tanti anni, i risultati sono stati ben scarsi: salviamo Ronconi, il gruppo Bonacelli, qualche cosa di Missiroli, l'esperimento di autogestione di Guicciardini. Ma il resto? Il fatto è che i vari teatrini vogliono offrire al pubblico caviale e champagne e salmone, perché che altro sono quegli spettacoli pensosi ma urlati, quegli stimoli raffinatissimi fatti to happy few, quella problematica; la ideologia non accompagnata dalla buona recitazione, dalla preparazione? Il pubblico vuole pane e salame. O, almeno, prima ha bisogno del pane e salame, poi, forse, vorrà il caviale. Il teatro di avanguardia può nascere solo dove vi sia un establishment, il teatro off può esistere solo se c'è un teatro in. Negli altri paesi l'underground è fatto da attori, da registi che sono anche professionisti; da noi, chiunque può mettere in scena o recitare il suo Majakovskij, il suo Brecht, e protestare se lo fanno i professionisti; perché il nostro è il paese dei velleitarismi. La nostra avanguardia, il nostro teatro impegnato non accetta coesistenze. Per l'avanguardia, la istituzione in quanto tale non può che essere reazionaria.¹⁶³

¹⁶³ Romolo Valli, cit., in E. Iattarelli, op. cit.

Nel 1972 Romolo Valli fa riferimento a recenti esperienze, come, ad esempio, quella coordinata da Giuliano Scabia riguardante il decentramento degli spettacoli teatrali nei quartieri della periferia torinese, sostenute dal Teatro Stabile di Torino¹⁶⁴, (a cui seguirono, lo si dice per onorare l'importanza di tali eventi, altri spettacoli di teatro "a partecipazione" come quelli con i ragazzi di Sissa o con gli ospiti dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Trieste¹⁶⁵). Si tratta chiaramente di un parere "di parte", di un artista che in quei movimenti a lui contemporanei non si riconosce.

Dunque, il teatro può rinnovarsi senza uscire dai propri schemi, restando nei luoghi nati per esso? La risposta può essere affermativa: Pirandello viene messo in scena, in entrambi gli spettacoli analizzati, andando oltre sé stesso, senza uscirne rinnegato. Massimo Castri ne esplora i fondali più imi, estrapolandone una rilettura che antepone il sottotesto al testo palese; Giorgio De Lullo invece non si discosta dalla lettera di quanto l'Autore ha scritto, ma trova modalità innovative di rappresentazione, avvalendosi delle doti dei suoi attori e del suo scenografo.

I pur pochi anni che separano i due spettacoli hanno visto espletarsi ogni genere di sperimentazione teatrale, con esiti diversi, mentre il teatro in seno all'*istituzione* (per usare lo stesso termine impiegato da Valli) ha continuato a esistere e ad attirare pubblico. Le due esperienze qui scelte e confrontate restano forse a dimostrare che il mondo borghese può essere sottoposto a critica, smascherato nelle sue ipocrisie, usando proprio un linguaggio a esso familiare, che comprende alla perfezione e quindi colpisce nel segno più di un altro avvertito come "estraneo" e perciò facilmente ignorabile; un attacco dall'interno, *dal di dentro*, può ottenere i più efficaci esiti corrosivi e implosivi.

¹⁶⁴ «Si trattava del primo importante esperimento italiano di decentramento teatrale "dal basso", basato cioè su un lavoro collettivo che impegnasse direttamente il pubblico prescelto nella preparazione dei testi e nella realizzazione degli spettacoli», svoltosi tra il 1969 e il 1970; Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, con prefazione di Moni Ovadia, Imola, Cue Press, 2016, p. 31.

¹⁶⁵ Ivi, p. 41.

BIBLIOGRAFIA

Opere consultate di Luigi Pirandello

Edizioni di *Così è (se vi pare)*

Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare)*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1918.

Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare)*, Firenze, Bemporad, 1925.

Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare)*, con introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Paolo Puppa, Milano, Garzanti, 2021.

Altre opere

Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, prefazione di Silvio D'Amico, Milano, Mondadori, 1958, 2 voll.

Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1964.

Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori, "I Meridiani", vol. I, 1986.

Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, IV ed. riv. 1977, pp. 1291-397.

Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini», a cura di I. Pupo, prefazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli, Catanzaro, Rubbettino, 2002.

Su *Così è (se vi pare)* secondo Giorgio De Lullo

Rassegna stampa

Mario Raimondo, *Giorgio De Lullo attore e regista*, in "Il Dramma", n. 361, ottobre 1966, pp. 45-54.

Così è (se vi pare) di Luigi Pirandello, Compagnia associata di prosa, Stagione teatrale 1971/712, Teatro Valle dal 16 marzo 1972, regia di Giorgio De Lullo (programma di sala)

Emidio Iattarelli, *Valli*: “*Il teatro siamo anche noi*”, “Il Tempo”, 15 marzo 1972.

Elio Pagliarani, *Pirandello al Valle*, “Paese Sera”, 17 marzo 1972.

Giorgio Prosperi *Un «Così è (se vi pare)» di fine gusto europeo*, “Il Tempo”, 18 marzo 1972.

Renzo Tian, *Così è (se vi pare)*, “Il Messaggero”, Roma, 18 marzo 1972.

Raul Radice, *Al Teatro Valle di Roma «Così è (se vi pare)»*, “Corriere della Sera”, sabato 18 marzo 1972.

Gian Antonio Cibotto, *Il vero Pirandello*, “Il Gazzettino”, 18 marzo 1972.

Gian Antonio Cibotto, *Le prime del teatro: «Così è (se vi pare)»*, “Il Giornale d’Italia”, 18-19 marzo 1972.

Roberto De Monticelli, *Le vittime da una parte e i carnefici dall’altra*, “Il Giorno”, 19 marzo 1972.

Renzo Tian, *Così è (se vi pare)*, “Il Messaggero”, 11 novembre 1972.

Angelo Maria Ripellino, *Défilé di mostri in vacanza*, “L’Europeo”, 26 novembre 1972.

Cesare Garboli, *Un universo di insicurezza*, “Il Mondo”, 7 dicembre 1972.

Altre opere

Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1973.

Roberto De Monticelli, *L’attore*, Milano, Garzanti, 1988.

Sergio Rotondi, *Il Teatro Valle. Storia, progetti, architettura*. Roma, Edizioni Kappa, 1992.

Fabio Poggiali, *Sulle orme della “Compagnia dei Giovani”*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

Intervista a Rossella Falk, *Il Così è dei giovani*, Feltrinelli, 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=nuroQ1MyoYE>

La ripresa televisiva dello spettacolo *Così è (se vi pare)*, Teatro Valle, 1974, è oggi consultabile in <https://www.youtube.com/watch?v=KTKmfw78qgw>

Su *Così è (se vi pare)* secondo Massimo Castri

Rassegna stampa

Tommaso Chiaretti, *Sotto quel soprabito si nasconde la follia*, “la Repubblica”, domenica 7 - lunedì 8 dicembre 1980.

Guido Davico Bonino, *Pirandello della follia con il severissimo Castri*, “La Stampa”, 15 gennaio 1981.

Altre opere

Paolo Puppa, *Il salotto di notte. La messinscena di «Così è (se vi pare)» di Massimo Castri*, Torino, Multimmagini Torino Editore, Teatro Stabile di Torino, 1980.

Massimo Castri, *Pirandello Ottanta*, a cura di Ettore Capriolo, Milano, Ubulibri, 1981.

Vittorio Taboga, *Massimo Castri alla scuola di Ert: un Maestro e il suo metodo*, in “Antropologia e Teatro”, n. 7, 2010

Elisabetta Nicoli, Andrea Cora (a cura di) *Le stagioni dell'avventura. 1960-1975: storia della Compagnia della Loggetta*, Brescia, La Quadra, 2022.

Sito web Massimo Castri, <https://www.massimocastri.unito.it/>

Antonio Fappani, *Compagnia della Loggetta*, in “Enciclopedia bresciana.it”, http://www.enciclopedia Bresciana.it/enciclopedia/index.php?title=COMPAGNIA_della_Loggetta

Sul teatro di Luigi Pirandello

Silvio D'Amico, *Cronache di teatro*, Bari, Laterza, 1964.

Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose. Tutte le avventure della drammaturgia contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1965.

Adriano Tilgher, *Il problema centrale (cronache teatrali 1914-1926)*, a cura di Silvio D'Amico, Genova, Teatro Stabile, 1973.

Guido Guglielmi, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974.

Jean-Michel Gardair, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977.

Franco Quadri, *Pirandello, chi? Intervista con Franco Quadri*, in Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 468-475.

Paolo Puppa, *Fantasma contro giganti (Scena e immaginario in Pirandello)*, Bologna, Patron, 1978.

Elio Gioanola, *Pirandello la follia*, Genova, Il Melangolo, 1985.

Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987.

Marinella Cantelmo, *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Ravenna, Longo Editore, 2004.

Giorgio Bárberi Squarotti, *Il pipistrello a teatro (Saggi critici su Luigi Pirandello)*, Verona, Bonaccorso Editore, 2006.

Franca Angelini, *Nella stanza della tortura* in "Ariel", n. 3, *In cerca d'autore. Da Pirandello a Ronconi*, Roma, Bulzoni, anno II, gennaio-giugno 2012, pp. 53-57.

Simona Costa, *Pirandello, Luigi* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Roma, Treccani, 2015

https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello_%28Dizionario-Biografico%29/

Claudio Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 2016.

Beatrice Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia, Marsilio, 2017.

Donatella Nisi, *L'uso del colore dalle novelle alle didascalie del teatro di Pirandello* in L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi editore, 2018.

Maeve Egan, *Luigi Chiarelli ricordato da Paolo Puppa*, in "Drammaturgie",

www.dramma.it.

<http://www.dramma.it/dati/articoli/articolo578.htm>

Sito web studiodiluigipirandello.it

[Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo](http://www.istitutodistudiipirandelliani.it)

Opere di carattere generale

Francis Fergusson, *Idea di un teatro*, Milano, Feltrinelli, 1962.

George Steiner, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1999.

Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000.

Giulia Scuro, *Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo*, in "Tincontre. Teoria Testo Traduzione", n. 4, ott. 2015, pp. 31-43

<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/90>

Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e teorie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, con prefazione di Moni Ovadia, Imola, Cue Press, 2016