

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO



LUIGI PIRANDELLO

COSÌ È (SE VI PARE)



RETROSCENA

Mercoledì 12 dicembre 2018, ore 17,30 - Teatro Gobetti

Filippo Dini e gli attori della compagnia dialogano con **Enrico Mattioda** (DAMS / Università di Torino)

su **COSÌ È (SE VI PARE)** di Luigi Pirandello. Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti in sala.

Un progetto realizzato con l'Università degli Studi di Torino / Dams - Università degli Studi di Torino / CRAD.

così è (se vi pare)

DI **LUIGI PIRANDELLO**

CON (INTERPRETI E PERSONAGGI)

MARIA PAIATO (LA SIGNORA FROLA)

GIUSEPPE BATTISTON (IL SIGNOR PONZA)

BENEDETTA PARISI (LA SIGNORA PONZA / INFERMIERA / SPETTRO)

FILIPPO DINI (LAMBERTO LAUDISI)

NICOLA PANNELLI (IL CONSIGLIERE AGAZZI)

MARIANGELA GRANELLI (LA SIGNORA AMALIA)

FRANCESCA AGOSTINI (DINA)

ILARIA FALINI (LA SIGNORA SIRELLI)

DARIO IUBATTI (IL SIGNOR SIRELLI)

ORietta NOTARI (LA SIGNORA CINI)

GIAMPIERO RAPPA (IL SIGNOR PREFETTO)

(IN TOURNÉE ANCHE UN CAMERIERE DI CASA AGAZZI)

MAURO BERNARDI (IL COMMISSARIO CENTURI / UN ALTRO CAMERIERE)

ANDREA DI CASA (UN CAMERIERE DI CASA AGAZZI)

(IN TOURNÉE IL SIGNOR PONZA)

REGIA **FILIPPO DINI**

SCENE **LAURA BENZI** | COSTUMI **ANDREA VIOTTI**

LUCI **PASQUALE MARI** | MUSICHE **ARTURO ANNECCHINO**

ASSISTENTE REGIA **CARLO ORLANDO** | ASSISTENTE COSTUMI **ELEONORA BRUNO**
TIROCINANTE DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO DAMS **MADDALENA GHIRARDI**

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO **BARBARA FERRATO**

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE **SALVO CALDARELLA**

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI **MARCO ALBERTANO**

DIRETTORE DI SCENA **CHANTAL VIOLA** / CAPO MACCHINISTA **FLORIN SPIRIDON** / MACCHINISTA **LUCA DEGIULI**

CAPO ELETTRICISTI **DANIELE COLOMBATTO**, **ANDREA VALENTINI** / ELETTRICISTA **GIACOMO EMANUELE GALLO**

FONICO **EMANUELE PONTECORVO** / ATTREZZISTA **STEFANO DI PASCALE** / SARTA **NADA CAMPANINI**

SEGRETARIA DI COMPAGNIA **SARA TONI** / SCENOGRFO REALIZZATORE **ERMES PANCALDI**

COSTRUZIONE SCENE **LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE**

CAPO MACCHINISTA **ANTIOCO LUSCI** / MACCHINISTA **ANDREA CHIEBAO**

REALIZZAZIONE PITTORICA SCENE **TEATRO REGIO TORINO**

SARTORIA TEATRALE **FARANI COSTUMI - ROMA** / FOTO DI SCENA **BEPi CAROLI**

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

DURATA SPETTACOLO: I ATTO 1 ORA E 15 MINUTI, II ATTO 1 ORA, PIÙ INTERVALLO

Teatro Carignano | 11 Dicembre 2018 - 6 Gennaio 2019 Torino | **Prima Nazionale**



relativo /oggettivo

UNA CONVERSAZIONE TRA FILIPPO DINI
E LETIZIA RUSSO CON CARLO ORLANDO

Alle 7:52 del 13 gennaio 1915 un terremoto del 7° grado della scala Richter, con epicentro nella Piana del Fucino, devasta la Marsica, provocando 30.519 vittime.

Nell'aprile del 1917, in una lettera a suo figlio Stefano, partito per la Prima Guerra Mondiale e prigioniero degli austriaci, Luigi Pirandello racconta di aver completato una nuova commedia, tratta dalla sua novella Il signor Ponza e la signora Frolo. La vicenda ruota attorno alla misteriosa vita di tre personaggi, sopravvissuti al terremoto della Marsica. Il titolo di questa commedia, che andrà in scena per la prima volta nel giugno del 1917, è Così è (se vi pare).

Il 22 novembre 2018 Filippo Dini, Carlo Orlando e Letizia Russo si incontrano alla fine di una giornata di prove in un locale di Moncalieri, per parlare della nuova messa in scena di questo testo di centouno anni fa.

Letizia Russo: La prima domanda che voglio farti riguarda la lingua di Pirandello. Non ti è venuta voglia di “tradurre” la sua lingua?

Filippo Dini: No. Non mi è venuta voglia. Mi sono molto interrogato su questa faccenda. Tutte le persone con cui mi sono confrontato quando ho detto che avrei messo in scena Pirandello mi hanno detto “Ma il suo linguaggio è complesso”. Altri invece “Il linguaggio è vecchio, lontano da noi”. Questa è la vera questione, l'istintiva repulsione che proviamo verso la sua lingua: è così vecchia per noi da non essere riconoscibile in un linguaggio contemporaneo; la rapportiamo alla lingua dei nonni, a una lingua che ci ha soltanto annoiato.

Che non ha nessuna possibilità di celare una ricchezza, un mistero, qualcosa che per noi sia riconoscibile come qualcosa di nuovo. Se leggiamo Shakespeare, o la tragedia greca ancora di più, riconosciamo l'antichità nel linguaggio, ma anche la grandezza, anche al di là dei contenuti, al di là del messaggio. Per Pirandello no, abbiamo un moto di repulsione. Io sono convinto (ma va dimostrato al momento dell'impatto col pubblico) che si possa riconoscere nella sua lingua una musica che ci riporta a qualcosa di lontano, ma che può essere reinterpretata in maniera contemporanea. Il rapporto con la lingua, per noi, durante le prove, è stato quello di tradurre quel linguaggio nel nostro essere, sia nel modo di pensare che in quello di agire, quindi attraverso il lavoro dell'attore. In questo senso parlo di una *musica*. Con la quale ci stiamo scontrando terribilmente, certo. Ma ha aiutato quella dimensione di sogno che è un tema gigantesco in tutta la produzione pirandelliana e sta fondando in maniera sensibile questo lavoro. Questa lingua ci aiuta a portarci in una dimensione diversa dalla nostra, ma che inevitabilmente ha a che fare con le viscere, con le radici del nostro essere. La lingua dei nonni si risveglia nel nostro inconscio e ci riporta a qualcosa di arcaico, perché credo che Pirandello tratti qualcosa di arcaico al di là e oltre a trattare i vizi del proprio tempo. Quindi no, non ho mai pensato di "tradurre" la sua lingua, abbiamo solo aggiustato qualcosa qua e là per rendere tutto più comprensibile, ma si tratta di inezie.

LR: Tra i piccoli aggiustamenti di cui parli ho notato tre battute aggiunte alla fine degli atti.

FD: Abbiamo fatto una divisione dello spettacolo diversa da quella che fa Pirandello, che lo divide in tre atti: noi l'abbiamo divisa in due tempi, mantenendo la separazione tra i tre atti. Quindi facciamo un cambio scena alla fine di ogni singolo atto e lo facciamo con una

battuta che marca il passaggio del tempo tra un atto e l'altro. Questo perché tanta critica riferisce i tre atti a tre giorni. Alcuni possono obiettare che potrebbe svolgersi in più tempo. Ma a me piace pensare che si svolga in tre giorni, e che tutto questo grande sogno che è *Così è (se vi pare)* sia una degenerazione molto veloce. Proprio come accade nei sogni, in cui si passa da uno stato a un altro molto più esasperato in un passaggio brevissimo di tempo. Anzi mi sembra che la divisione dei tre giorni e dei tre atti richiami a una tematica cattolica che pervade tutto il testo.

LR: Di questo aspetto parli anche nelle tue note. Mi sembra si tratti di un punto importante per la tua visione del testo.

FD: Agli albori di tutto abbiamo analizzato il titolo. La prima parte del titolo è *Così è*. "Così è" è una possibile traduzione della parola "amen". Ma al di là di questo afferma una certezza assoluta, che può avere senso solo immaginata in una dimensione sacra. Quindi "così è" ha immediatamente a che fare con Dio, o con un dio. In più ci presenta una "triade" o trinità di questi tre strani personaggi, che non sono padre figlio e spirito santo ma madre, figlia (chissà) e genero. Questa trinità modifica completamente l'andamento di un piccolo centro. Non è un paesino ma neanche una città.

LR: Pirandello parla di "un capoluogo di provincia".

FD: Esatto, un capoluogo che però presenta delle caratteristiche estremamente paesane. Quindi non potremmo pensare a Roma, a una grande città. Credo che il fatto che si tratti di un centro medio sia necessario per dare una verosimiglianza al plot, ovvero l'accanimento di un gruppo di pettegoli che vogliono arrivare a scoprire cosa si cela dietro questi strani figure. Anche alle firme più prestigiose è capitato di



Orietta Notari, Dario Iubatti, Ilaria Falini



Francesca Agostini, Nicola Pannelli, Mariangela Granelli, Benedetta Parisi, Filippo Dini



Orietta Notari



Mariangela Granelli

considerare secondario il gruppo dei pettegoli (che d'ora in poi chiameremo borghesi), cioè di privilegiare il mistero dei tre, mantenendolo mistero, e accanirsi sui limiti e le povertà di questo gruppo di borghesi. Io mi sono sempre sentito più attratto dal gruppo dei borghesi che non da quello dei tre protagonisti o come li chiama Massimo Castri¹ *i diversi*. Mi sono sempre più volentieri immedesimato in loro. O meglio, mi sentivo attratto da loro ma non ne capivo il perché. Ma quando, mai nella vita mi sono comportato così? In realtà l'accanimento dei borghesi nel cercare di capire cosa si cela dietro il mistero è la nostra incessante ricerca di verità. Pirandello dice e dimostra che la realtà non può avere un significato oggettivo ma solo soggettivo. Parliamo di relativismo gnoseologico, che non è nato con lui, ma l'autore ha deciso di scrivere una commedia per dimostrarne la grandezza: attraverso questa storia, Pirandello demolisce e umilia tutta la necessità di ognuno di noi di dare un unico significato alla realtà.

Il mistero dei tre è impossibile da risolvere. Si raccoglie una tale quantità di informazioni, cioè le informazioni date da Frola e Ponza, che non si riuscirà mai a arrivare a una verità. E Pirandello è precisissimo in questo, nel dare informazioni simili senza la possibilità di raggiungere un'unica versione. La ricerca di una oggettività della realtà si trasforma in una ricerca della Verità. Diventa un archetipo del nostro vivere su questo pianeta. La ricerca dell'uomo dal suo arrivo sulla terra. Ma lo racconta attraverso una vicenda del tutto ridicola. Tutte le altre argomentazioni, quindi, il cosiddetto pirandellismo, termine usato in senso dispregiativo, diventano secondarie. Tornando al titolo: accanto a *Così è* poi lui mette *Se vi pare*, tra parentesi. Lo fa proprio per innescare quel sorriso, quell'ironia che lo contraddistinguono: tratterà un argomento così grande con ironia. E lo fa anche nel sottotitolo: scrive "parabola in tre atti". Di solito si diceva "commedia". Lui mette parabola: di nuovo un termine religioso in un contesto

¹ Massimo Castri (1943-2013) mette in scena *Così è (se vi pare)* nel 1979.



futile come il teatro appunto. Quello che leggo nel testo di Pirandello, proprio per l'inconoscibilità della verità, è che l'accanimento nel cercare la verità rasentiamo la stupidità e rischiamo di andare verso la follia. E sì, penso che la ricerca di verità conduca alla follia. Mi tremano i polsi a dire una frase del genere ma credo di sì.

LR: Perché ti tremano i polsi?

FD: Perché è un ottimo incentivo a non cercare alcuna verità. Credo che questo accanimento, questa ossessione rispecchi la nostra ossessione, ogni qualvolta, nel bene e nel male, nel piccolo e nel grande, ci siamo scontrati col nostro desiderio di verità. Che ci stiamo a fare su questo pianeta? E perché abbiamo una tendenza feroce ad odiarci?

Interviene a questo punto Carlo Orlando.

Carlo Orlando: È quella battuta che dice Laudisi, quando rispetto a Ponza e Frola afferma che hanno fabbricato loro stessi un'immagine diversa della realtà, a cui ormai hanno finito per credere e che non è più disinnescabile da nessun dato oggettivo. È un'immagine molto chiara di una condizione in cui ci si può trovare facilmente: crearsi un'illusione della realtà così forte da modificare la realtà stessa. E a quel punto non è più disinnescabile da nessun documento oggettivo. Realizzare in modo così certo e convinto che siamo capaci di produrre con la nostra mente un'immagine della realtà così diversa ma alla quale crediamo ciecamente è il raggiungimento di una certezza dolorosa, in cui possiamo riconoscerci.

LR: A proposito della "cognizione del dolore" di Laudisi, tu letteralizzassi questa sua condizione con una malattia invalidante che lui "finge".

FD: Sì. Laudisi è un personaggio terribile, nel senso che nasconde prima di tutto un orrore. Piccola parentesi: Pirandello è perverso nell'innescarsi dentro, se lo metti in scena, una modalità che spesso rispecchia l'oggetto che stai affrontando. Ovvero: lo stesso accanimento che lui ha scatenato in me, e insieme a me in Carlo, quel tentare di afferrarlo, è esattamente identico a quello dei borghesi rispetto alla verità. Altro esempio: sarà impossibile che ogni spettatore registri tutta la quantità di informazioni che lui distribuisce nel testo. Sono tante e così discordanti che sarà impossibile che una mente umana riesca a registrarle tutte, per poterle analizzare e mettere a confronto in un ragionamento che possa stabilire chi dei due è pazzo, durante le due ore dello spettacolo. Ed è esattamente quello che vuole dimostrare, cioè che quella realtà non può essere oggettiva, analizzata. Ogni spettatore potrà registrare solo una parte delle informazioni, e sceglierà lui quali trattenere nella mente, quindi arriverà non solo a una verità, ma a una concezione, a un'esperienza all'interno della commedia che sarà completamente diversa da quella del suo vicino di posto. Perché lui avrà trattenuto alcune informazioni e il suo vicino ne avrà trattenute altre, e alla fine avranno un punto di vista diverso sullo spettacolo che hanno visto, al di là delle categorie bello/brutto. E, dicevo, Pirandello è perverso: ti mette in una condizione di ascolto e di analisi sia come spettatore, che come regista che come attore, che spesso rispecchia esattamente ciò che stai vedendo o interpretando.

Ma non mi ricordo perché è nato questo discorso...



Orietta Notari, Mauro Bernardi, Dario Iubatti, Ilaria Falini

LR: Rispetto all'immagine fittizia che si ha della realtà, del prossimo, o di se stessi, quindi Laudisi.

FD: Già, Laudisi. Che, nella mia restituzione, non è malato, ma crede di essere malato. Che è una condizione altrettanto dolorosa. Però, perché? Tutto è partito dal terremoto della Marsica. Il terremoto della Marsica fece qualcosa come trentamila vittime, un terremoto devastante. Che noi oggi non abbiamo la capacità di ricordare, quindi non possiamo provare quel senso di orrore del pubblico di allora. Però Pirandello ha scritto la commedia due anni dopo il terremoto. Quindi, immagino che nel momento in cui veniva nominato il terremoto della Marsica, il pubblico avesse un brivido di freddo. Il famoso allestimento di De Lullo² metteva i tre personaggi con un segno di riconoscimento che ricordava le vittime dei campi di sterminio: aveva traslato così quel senso di orrore. Semplicemente abbiamo cominciato pensando a questo: che i tre provenissero da una tragedia. Ovvero: il gruppo dei tre fosse rappresentante di una tragedia. Mente il gruppo dei borghesi non si trova assolutamente in una tragedia. La può soltanto commiserare, la può soltanto compiangere. Ma in quanto desideroso di verità la vuole avere, possedere. Laudisi si trova in mezzo. Laudisi è stato spesso (non voglio dire sempre, ma spesso) rappresentato in maniera insopportabilmente...

LR: Sarcastica

CO: Saccente

FD: Sì, sarcastica, saccente, di qualcuno che ha una visione dall'alto e che dal suo alto riesce a guardare tutta l'umanità. Ecco, trovando questo insopportabile, abbiamo cominciato a pensare... Castri ad esempio lo odiava. Lo voleva eliminare. Infatti nei suoi appunti c'è scritto ogni tanto "Provare una

² Giorgio De Lullo (1921-1981) mette in scena *Così è (se vi pare)* nel 1974.



Dario Iubatti, Orietta Notari, Ilaria Falini, Maria Paiato

lettura del testo eliminando il ruolo del...” Non lo chiamava neanche Laudisi, lo chiamava... “il sapientone”, non ricordo esattamente, un nome così. Lo detestava. Però, avendo anch’io un po’ di... lo sopportavo malamente.

LR: Ma hai scelto di essere tu a interpretarlo.

FD: L’ho scelto io. E ti dirò di più, l’ho fatto per evitare questo dramma a qualcun altro.

LR: Un gesto altruista.

CO: Per evitare di riversare su un attore il tuo odio.

FD: Ho pensato “Chiunque chiamo, lo odierò!”. E soprattutto non saprò come aiutarlo. Quindi tanto vale che mi assuma la responsabilità fino in fondo. Ora non dico di aver cominciato ad amarlo ma riesco a capirlo un po’ di più. E allora abbiamo pensato che quest’uomo si trova a metà tra due mondi. Non è immerso nella tragedia, ma non è neppure in una dimensione di melodramma come i borghesi. Quindi abbiamo pensato che dovesse avere un’infermità. Abbiamo immaginato che potesse avere un problema alle gambe e quindi eliminare la sua comodità. Renderlo paralizzato dalla vita in giù. Abbiamo preferito questa difficoltà, l’impossibilità di camminare, di muoversi nello spazio, se non costretto su una sedia a rotelle. Poi abbiamo pensato che non fosse così per un incidente o una malattia. O meglio, per una malattia non organica. Per un suo grande dispiacere, una grande ferita ricevuta nel suo percorso di vita. Anche perché è un uomo estremamente solo: ha parentela soltanto con la sorella, che lo detesta. È in questa casa in maniera del tutto misteriosa. Non ha un lavoro: Pirandello ci dice che lavora soltanto il consigliere Agazzi. Laudisi è dentro la casa e non sembra collaborare in nessun modo alla quotidianità della casa. Quindi vive una vita emarginata, ma all’interno di



Giuseppe Battiston

un nucleo familiare. E nessuno lo sopporta. Nessuno lo comprende. Questa malattia abbiamo sentito che dovesse venire da una sua esperienza precedente, che un po' viene raccontata, anche se volontariamente non esibita, nella scena del sogno, in cui lui si addormenta e fa questo monologo che Pirandello ci dice che sia fatto allo specchio. Lo specchio fa parte della letteratura di tutti i tempi, è un simbolo ricco di significato. Noi l'abbiamo trasformato in un sogno perché ci è sembrato che tutto il teatro di Pirandello abbia molto a che fare, precedendolo temporalmente, col cinema surrealista. E quando ho letto Castri mi sono stupito, perché dice la stessa cosa. Anzi, non voglio dire un'assurdità, però ci sono arrivato...

LR: Prima.

FD: Beh, non posso dire di esserci arrivato prima!

LR: Prima di leggerlo, intendo.

FD: Esatto.

LR: Il che, surrealisticamente parlando, significa in qualche modo esserci arrivato prima.

FD: Hai ragione. Quindi posso rivendicarlo. Abbiamo detto da subito che ci sembrava ci fossero delle attinenze molto forti con *L'angelo sterminatore*. Poi quando abbiamo letto Castri, ci siamo sorpresi: lui dice la stessa cosa. Anzi, lui insiste molto più di noi. È veramente molto più accanito nel dire che l'interpretazione di *Così è (se vi pare)* deve passare attraverso la visione del film. Tutto, o gran parte del cinema di Buñuel, ha a che fare con *Così è (se vi pare)*.

LR: Come hai affrontato i tre personaggi marsicani insieme agli attori? Come si fa a dare delle coordinate per orientarsi in questi personaggi così misteriosi? Immagino che per un attore non sia semplice relazionarsi con la "trinità": mentono? Dicono la verità?

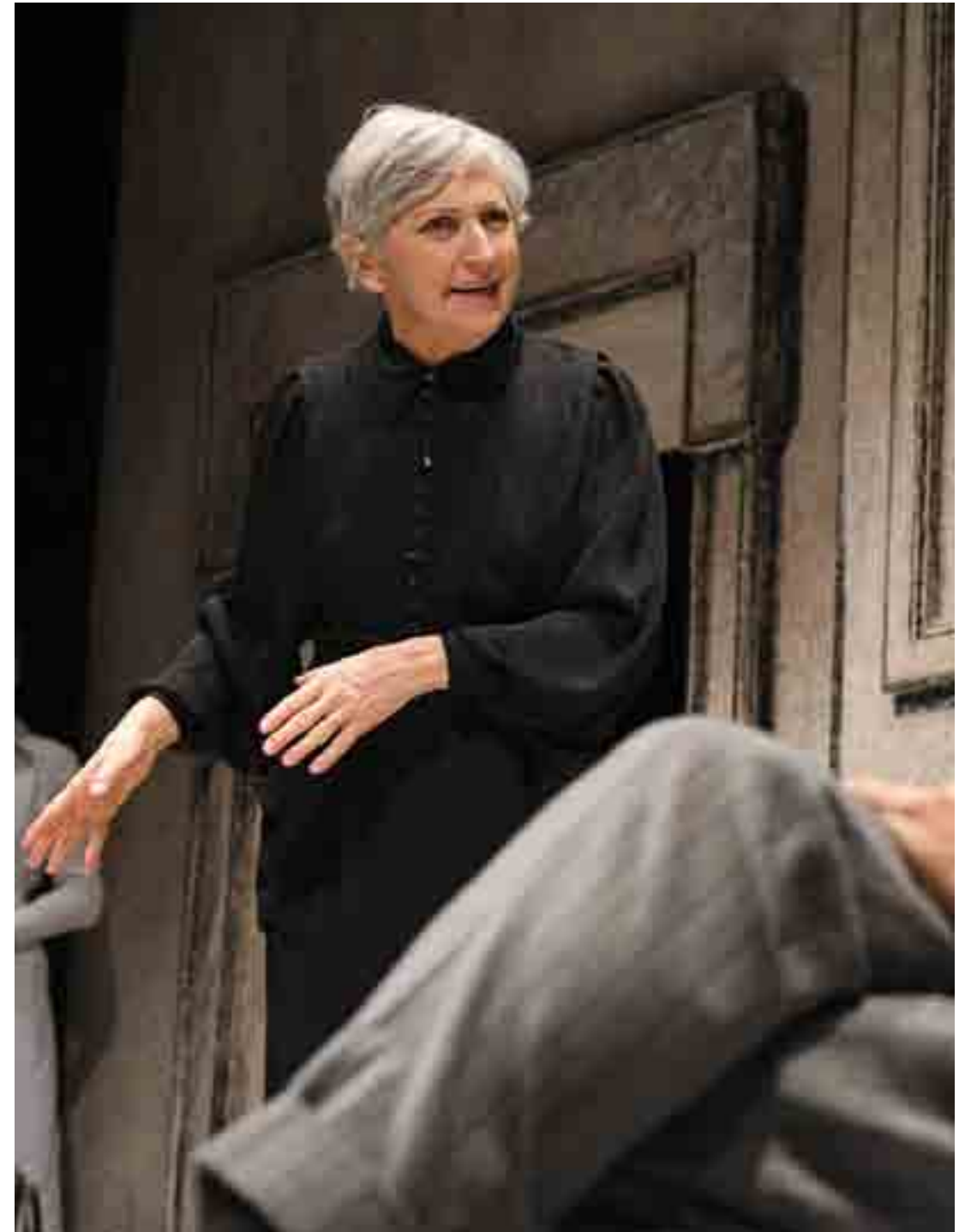
FD: Siamo partiti dal tema della pazzia. E dalla volontà di non renderli (come anche tutti gli altri personaggi) funzione di un pensiero ma di dargli una storia, quindi un'umanità, quindi una concretezza nel quotidiano. Il tema della pazzia era molto caro a Pirandello perché ne era stato scottato. Ecco, altra piccola parentesi: Pirandello scrive *Così è (se vi pare)*: una commedia, quindi con un fondo divertente. E si suppone, leggendola, che l'abbia scritta divertendosi. Nel frattempo era scoppiata la guerra, suo figlio, mi pare Stefano, era partito e subito l'avevano preso prigioniero; sua moglie aveva già iniziato il suo percorso verso la follia totale e non passeranno molti anni prima che lui decida di chiuderla definitivamente in un ospedale psichiatrico. Quindi la sua realtà quotidiana era orribile, terribile! E tra l'altro scrive delle lettere al figlio prigioniero dicendogli "Sai, ho scritto una nuova commedia", e carteggi incredibili, perché con quale spirito può aver scritto queste parole al figlio? (*Breve pausa.*) Vedi, proprio ora mi sto comportando come i borghesi nei confronti della tragedia...

CO: Chissà cosa provava!

FD: Sì, "chissà cosa provava", "non è concepibile una cosa del genere", "devo capire"...

CO: "Ma sì, uno col figlio prigioniero si mette a scrivere la commedia!"

FD: "Sicuramente l'avrà fatto per diminuire il senso di colpa del sopravvissuto"... È così che ci comincia, e si finisce per fare esattamente quello che fanno i borghesi. Comunque: come abbiamo affrontato i tre. Abbiamo fatto schemi su schemi e tabelline per cercare di





mettere insieme le tre versioni, per capire cosa si celasse veramente dietro a questa storia. Qualche critico dice “È stupido, inutile e superficiale cercare di capire cosa si cela dietro questa storia. Noi, per prima cosa, abbiamo fatto questo. Con una curiosità da pettegoli. E abbiamo immaginato le situazioni più incredibili. Beh, anche Castri fa questo lavoro dando una certezza assoluta: Lei è la figlia e lì dietro c'è un incesto. Ma lo dice con un'assolutezza... Secondo lui, la moglie di Ponza è la figlia di Ponza e della signora Frola.

LR: Castri prende sul serio la battuta di Laudisi «Pensate che Ponza faccia l'amore con la suocera?».

FD: Esatto, infatti Castri la mette come prima battuta dello spettacolo. Lui dice che c'è sicuramente un incesto perché l'incesto è l'unica possibilità che mette tutto a posto, tutte le versioni. E loro lo hanno superato, sublimato nel nuovo trittico. La loro vita sarà viaggiare in tre. Per questo lui va a trovare la suocera tutti i giorni: perché è sua “moglie”. Castri fa un discorso molto più complesso perché dice che il confronto tra i borghesi e i *diversi* come li chiama lui è il confronto tra l'Io e l'Es. Ovvero l'inconscio si manifesta attraverso i tre *diversi* e vuole essere scoperto dall'Io, vuole essere compreso. E nel momento in cui attraverso il pretesto dell'incesto l'Io verrà a conoscenza o, perlomeno, sfiorerà la possibilità dell'incesto, del grande errore, sarà demolito da questa grande verità che non può sostenere. Discorso molto interessante. Ma è chiaro che l'ipotesi dell'incesto non è praticabile, soprattutto perché si presenta in quanto assoluta, e invece abbiamo immaginato alcune ipotesi che potrebbero nascondersi dietro questi tre, insieme agli attori, senza definirne una in particolare. C'è però un dato molto chiaro: nell'ultima scena del terzo atto, vediamo arrivare la signora Ponza, che dice «Andate, andate», e il signor Ponza e la signora Frola, come magicamente, si placano e decidono di andar via, lasciandola lì da sola. E vanno via vicini *bisbigliandosi*

delle cose all'orecchio. La loro ultima uscita è l'uscita di una coppia. E questo certo lascia immaginare moltissime cose. Anche perché il tema dell'incesto non è un tema poco frequentato da Pirandello. Comunque, al di là di questo, abbiamo cercato di immaginare delle possibilità. E ci siamo soprattutto interrogati sul tema della follia: quanto loro manifestino e quanto nascondano, o quanto suggeriscano, ai borghesi e al pubblico, il sospetto che uno dei due possa essere pazzo. E quanto il tema della follia entri nelle loro argomentazioni. Da quale punto di vista parlano? Da quello di un folle o da quello di una persona sana di mente? E qual è la differenza? Il tema della follia è presente in tutto il testo ed è il nostro punto d'arrivo per quanto riguarda i borghesi: li condanniamo definitivamente alla follia, alla perdita di se stessi. Mettiamo un matto vero fin dall'inizio, nel personaggio del secondo cameriere. Il cameriere sarebbe uno, ma abbiamo scelto di inserire una triade uguale e opposta tra le trame dei borghesi, ovvero due camerieri e un'infermiera di Laudisi. Anche visivamente sono all'opposto: vestiti di bianco in contrapposizione ai tre *diversi*, vestiti di nero per i loro recenti lutti. Proprio per accerchiare i borghesi. Da una parte ci sono i tre neri, dall'altra parte i tre bianchi. Anzi, davanti i tre neri, e dietro i tre bianchi, che rappresentano una servitù consapevole di tutto quello che accadrà: spettatori inerti della loro rovina. E che alla fine del secondo atto decidono di lasciare questa casa, esattamente come i servi dell'*Angelo sterminatore*, che lasciano la casa e abbandonano i borghesi al loro triste destino. La signora Ponza, poi, è portatrice di verità. Non una verità risolutiva, ma una verità: «lo sono colei che mi si crede». Dice una verità ancora più bella nella battuta precedente: «C'è una sventura come vedono che deve restare nascosta perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato». Lasciare intatto il mistero è l'unico modo, dice Pirandello, per non sprecare la pietà. Sprecare la pietà è compito del demonio, non dell'uomo.

Ma loro, a quel punto, non conoscono più pietà. E quindi impazziscono. La signora Ponza si presenterà come una segregata, senza il velo a coprirle il viso. Un rametto tremante, una ragazza che è stata segregata per tutto questo tempo. Completamente bagnata dalla pioggia. Col pianto in gola. Vittima di un mistero tremendo.

LR: In questa visione di percezione parziale e non oggettiva della verità, anche la scenografia che avete costruito ha un ruolo drammaturgicamente rilevante.

FD: Sì: mostra e nasconde. Non tutto si può vedere. Proprio come nella vita. È stata concepita col senso di sacralità: tre porte, muri spessi. Un interno altoborghese di un palazzo non contemporaneo, ma più possibilmente astratto. Poi ci siamo divertiti nell'immaginare questi tre luoghi. A seconda di dove si siede lo spettatore, avrà una visione dello spettacolo diversa.

LR: La scenografia gioca con un continuo ribaltamento di prospettiva anche sui singoli luoghi. Senza usare però un ribaltamento simmetrico: il salottino ad esempio, che vediamo da diverse prospettive lungo i tre atti, non viene semplicemente ribaltato, ma cambia, nella disposizione degli oggetti scenici, richiamando così un principio non strettamente logico. Traducendo anche in questo modo la dimensione del sogno, che crea architetture anti-logiche...

FD: Esatto. Abbiamo lavorato molto su questo tema: non perdere mai il contatto con il sogno e quindi con l'inconscio, e anche con un'altra cosa: le leggi del sogno. Il sogno privilegia alcune componenti (un paesaggio, una frase, una persona) ma non è detto che il significato che l'inconscio ti vuole svelare sia strettamente legato a quegli elementi che mette in evidenza. Pirandello fa esattamente questo. Ecco il motivo per cui ho spostato il monologo di Laudisi in un sogno. Gli argomenti fondanti



della drammaturgia di Pirandello, non riconoscersi in quanto unità nel mondo, ma essere sottoposti a interpretazione da parte degli altri, in realtà non sono i suoi temi fondamentali. Lo dice anche lui, quando scrive che lo accusavano di scrivere un teatro cerebrale, mentre per lui era passionale.

Ed è vero, c'è una passione travolgente nel suo teatro, erotica, carnale. Quindi la tematica fondante non è tanto lo sviluppo di un concetto, di un'idea, dove hanno sempre relegato Pirandello, in un ruolo di cerebrale, di...

LR: Di macchina del pensiero

FD: Esatto. E in un certo senso lo è: ma è una macchina del pensiero teatrale. In realtà le tematiche nei suoi testi sono travolgenti, fortemente passionali. Questi borghesi si relazionano nei confronti della ricerca della verità con enorme passione. Per nulla distaccati. È una passione...

CO: Che li tiene svegli la notte

FD: E che sarà la loro rovina.

CO: Sul sogno avevamo trovato questa frase di Pirandello, che dice: «Un sogno: vidi in esso un cortile profondo e senza vie d'uscita, e da questa immagine paurosa è nato *Così è (se vi pare)*».

FD: Da un sogno. Esattamente come il cinema surrealista, che nasceva dai sogni degli artisti surrealisti.

CO: Quel cortile è quello dove poi lui mette a vivere la signora Ponza. Quindi l'ispirazione è un incubo, e pertanto di nuovo qualcosa che ha a che fare con la passione.



Giuseppe Battiston, Maria Paiato

LR: È interessante poi come per i surrealisti il sogno avesse la stessa dignità della vita diurna. Vivere e sognare significava per loro vivere due vite parallele, e nessuna delle due era più importante dell'altra.

CO: È *L'impero delle luci* di Magritte. Il giorno e la notte possono coesistere nello stesso istante, nello stesso momento, e ambedue saranno vere.

FD: Per me affrontare questo testo è stata un'opportunità enorme. Come ti dicevo all'inizio, ho sempre guardato a Pirandello con molta supponenza. Mi sento di dire che la critica pirandelliana è vastissima ma è ferma alle interpretazioni degli anni '50. È stato detto tantissimo, ma c'è verso di lui, e verso la maggior parte dei nostri autori, un atteggiamento museale.

LR: Il fatto che abbia vinto il Nobel, poi, ha fatto sì che venisse collocato in una teca, come un coleottero raro.

FD: Esatto. Ma, in più, è come se questo coleottero raro venisse osservato solo da una branca della scienza. Nessuno lo studia come drammaturgo, tutti lo studiano come macchina del pensiero cerebrale. Invece il suo pensiero sull'umano è così profondo, è alle radici del nostro essere. Resisterà come Sofocle.

CO: C'è un dettaglio molto interessante: da didascalia il testo è ambientato "oggi". Non "ai nostri (cioè suoi) tempi".

FD: Poteva non scrivere nulla. Ma lo fa perché in qualunque epoca, il lettore leggerà "oggi", cioè nel tempo presente di chi legge, o guarda, la sua opera.

CO: E non perché si può aggiornare, sostituire, non so, il telefono con l'ologramma, ma perché continuerà a essere inestricabile la riflessione di questo testo.

LR: Certo. Questa è una storia che può assolutamente prescindere dal nostro rapporto con la tecnologia. Ma, in uno slittamento delle dinamiche fra i personaggi, può rappresentare perfettamente, per fare un esempio, anche il nostro rapporto con la realtà, con gli eventi grandi e piccoli dei nostri tempi.

FD: Sì. Anche nei confronti dell'informazione, la tensione ad arrivare a una verità è insaziabile. Si arriva a desiderare di essere lì, nel momento e nel luogo in cui qualcosa è accaduto. Per capire, per comprendere come sia stato possibile.

CO: E, come succede ai borghesi del testo, per *mangiartelo* anche. Non è solo una fame di sapere, ma anche di possedere.

FD: Possedere i dettagli. Voglio comprendere il dolore di una madre. Ma senza che si tocchino le mie figlie.

CO: Sì, è proprio come dice Amelia: "Apri questa porta. Fammi entrare lì dove c'è qualcosa che non so".

FD: Rispetto al *diverso*, che per noi oggi può essere il povero, il migrante: quanto desiderio manifestiamo di più comprensione (per i più democratici), ma quanto poco siamo disposti a rischiare. Noi vogliamo possedere, vogliamo, vorrei capire cosa si prova nel passare da una realtà terribile alla speranza. Però senza il rischio di un viaggio che può essere mortale. Noi, come i borghesi, pensiamo che sia possibile capire la realtà come oggettività. E non ci rendiamo conto che *comprendere* è un atto che ha a che fare col tragico, con la poesia.

*Filippo Dini, Carlo Orlando e Letizia Russo
continuano a parlare per qualche minuto.
Lasciano il locale dove si sono incontrati. Si salutano,
nel freddo non eccessivo di una Moncalieri deserta.*





Filippo Dini, Giampiero Rappa, Nicola Pannelli, Dario Iubatti

note di regia

DI FILIPPO DINI

Una volta fu chiesto a Pirandello come era sorta in lui l'idea del Così è (se vi pare). Egli rispose: «Un sogno: vidi in esso un cortile profondo e senza uscita, e da questa immagine paurosa nacque il Così è (se vi pare)».

La mia generazione ha sempre avuto uno sguardo snob nei confronti di Luigi Pirandello. Quello sguardo superbo che spesso si ha da adolescenti nei confronti dei nonni, quando l'età matura ci appare come un obiettivo urgente e finalmente raggiungibile, e la fretta di raggiungerlo ci nega la possibilità di fermarci per osservare, comprendere una realtà passata a noi ignota e, poiché ignota e passata, priva di qualsiasi eccitante rivelazione. Siamo sempre stati attratti da altre drammaturgie, altre epoche, altri obiettivi, meglio se nutriti da una urgente ideologia.

Pirandello ci parlava, in una lingua vecchia e insopportabile, di cose che già conoscevamo e non rivelavano più un bel niente di nuovo, di "formativo": le sue trame erano contorte, complicate, difficili da riassumere in poche parole, e la loro conclusione racchiudeva sempre una morale, un concetto, un'idea della vita che ci pareva essere sempre assai obsoleto, pedante e terribilmente vecchio.

Nonostante le innumerevoli messe in scena, credo che le commedie di Pirandello, nascondano nelle loro intricatissime strutture drammaturgiche segreti a noi ancora oscuri e misteriosi, pieni di fascino e di novità. Credo che la straordinaria produzione del nostro autore continui ad avere un fortissimo impatto sulla nostra fantasia e sia intessuta di quella magica potenza che di solito è caratteristica fondamentale di tutti i più

grandi drammaturghi, quella condizione che li mette in contatto attraverso le epoche: la possibilità di poter fare i conti con noi stessi, con le nostre brutture, le nostre debolezze, le nostre passioni, i nostri desideri di distruzione e di amore, in qualunque epoca vengano letti, permettendoci, nonostante le diverse condizioni sociali e capacità di lettura, che l'epoca ci impone, di ricevere le risposte e le domande di cui abbiamo bisogno in quel momento esatto.

Nel periodo in cui le sue commedie si presentarono alla scena, crearono fin da subito imbarazzo, stizza, talvolta rabbia vera e propria, suscitavano sentimenti contrastanti e appassionati nel pubblico che gridava al genio e allo scandalo.

E nel nostro caso, quello di *Così è (se vi pare)*, l'autore privò addirittura il pubblico del finale! La vicenda si svolge in un piccolo centro, dove sono da poco arrivati tre strani figure: un tal signor Ponza, sua moglie e la signora Frola, mamma della signora Ponza. Tutta l'azione si svolge a casa del consigliere Agazzi, dove si riuniscono un gruppo ristretto di persone (ma che in qualche modo rappresenta e incarna la curiosità di tutto il paese), per scoprire quale strano o indicibile segreto si nasconde dietro la bizzarra condotta dei tre: la signora Ponza vive reclusa in una casa in periferia, ci vive insieme al marito, che quotidianamente, e più volte al giorno, va a trovare la suocera, sistemata invece in un appartamento in un condomino alto borghese, in centro, proprio accanto alla famiglia Agazzi.

Perché?

Cosa si nasconde dietro a questi tre?

Quale legame e quale terribile segreto condividono queste tre persone?

Pirandello dirige e condiziona la nostra attenzione con straordinaria caparbia, fornendoci dettagli di ogni tipo, ora pronunciati dal Ponza, ora dalla Frola, ora dai curiosi, in forma di congetture possibili; alimenta il nostro

desiderio di sapere, lo sottopone continuamente a nuovi colpi di scena, accrescendo sempre di più in noi la voglia irresistibile di conoscere la verità, e lo fa sempre con maggiore tensione, anzi la brama di conoscenza suscitata in noi che guardiamo, sembra in certi casi alimentare quella stessa dei personaggi che conducono l'inchiesta fino alla fine. E poi, nell'ultima scena, Pirandello ci dice: la verità non può essere rivelata, poiché l'interpretazione della realtà non è più un concetto oggettivo, bensì solo e unicamente soggettivo. Umilia e frustra il nostro stesso compito di spettatori, spettatori di qualcosa che lui stesso ci ha invitato ad osservare.

E qui si attua la prima delle sue grandi rivoluzioni, che incrina il nostro rapporto con lui, con il teatro stesso e in ultima analisi il rapporto tra noi e la nostra immaginazione. Perché?

Poco dopo aver scritto la commedia, nel proporla al capocomico Virgilio Talli, che poi fu il primo a metterla in scena, scrisse: «Il pubblico? Eh, io, dal canto mio, illustre commendatore, l'ho abituato ad aspettarsene da me d'ogni colore. Gli sono andato sempre con le dita negli occhi; ed esso lo sa. È il mio gusto e il mio piacere. Tutta la mia opera è stata sempre così, e sarà così: una sfida alle sue opinioni e soprattutto alla sua quiete morale... o immorale. Mi passerà buona anche questa, vedrà. Neavrà stizza, si roderà, ma non potrà fare a meno di sentirsi incatenato dall'interesse per ciò che la mia commedia significa».

Fin dalla prima lettura di *Così è (se vi pare)* si avverte, da subito, la sensazione di aver compreso poco. Oltre all'indignazione, forse infantile, ma certamente viscerale, di esser stati privati della conclusione, si resta come rimbambiti, resi ottusi da qualcosa che ci è sfuggito, viene voglia di tornare indietro, di rileggere, di ricominciare, e così è. E ancora. E ancora. Lentamente si manifestano moltissimi piani di lettura perfettamente incastrati e intrecciati vicendevolmente

nella commedia, sempre e solo a supporto e sostegno della trama principale, un'indagine lunga e complessa, che purtroppo non porterà a nulla.

Lo studio della commedia da parte di chiunque abbia desiderio di sviscerarne i segreti, riflette, in modo perverso, la ricerca effettuata dai borghesi nei confronti del terzetto, esercita un fascino irresistibile e condiziona in modo progressivo le nostre passioni nel tentare di afferrarla, nel cercare di districare tutte quelle molteplici trame, per giungere alla stessa soluzione a cui arriva l'indagine dei borghesi: nessun "colpevole". Nessuno da additare come pazzo. Nessuna certezza.

La signora Ponza, alla fine della commedia dirà che: «Qui c'è una sventura, come vedono, che deve restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato», ovvero la pietà ha accordato alla loro sventura un rimedio, una soluzione che mette tutti e tre in pace, e l'unico modo affinché questo rimedio possa davvero essere efficace, è che la sventura resti nascosta.

È evidente che il primo livello di lettura, il più immediato, è quello dell'indagine poliziesca: i borghesi, come sbirri accaniti, tentano di venire a capo di un giallo. Così facendo conducono un'indagine violenta e coercitiva nei confronti dei tre, in un'escalation crescente di violenza e sopruso, fomentata dalla curiosità di una "verità a qualsiasi costo". Se si scende ancora di un gradino nelle viscere della commedia, si assisterà ad uno scontro archetipico, antichissimo e paradossale, che costituisce le fondamenta di ogni tragedia a noi nota: il confronto o lo scontro tra il mondo tragico interpretato dal terzetto, e il mondo del melodramma, quello dei borghesi appunto, superficiale, ottuso e carico di nevrosi, piuttosto che di tragedia.

I nostri tre protagonisti vengono presentati dall'autore come sopravvissuti ad uno dei fenomeni sismici più devastanti della nostra storia: il terremoto della Marsica

del 1915, che fece circa trentamila vittime. Il pubblico presente al debutto certamente avrà sentito un brivido di orrore solo al sentirlo nominare, giacché la tragedia risale a soli due anni prima.

Quindi mi pare evidente che la rappresentazione del dolore, unita a tutto ciò che evoca la condizione di superstite, si manifesti con una chiarezza tale da diventare una componente fondamentale nella brama di possesso borghese, ovvero il possesso della tragedia. Dall'alto del loro status, fatto di forma e vuota morale, nutrono segretamente un disperato bisogno di possedere il dramma di qualcun altro, la disperazione più nera di qualcuno che sia fuori dal loro contesto, la tragedia appunto di tre poveri disgraziati.

Già a questo punto la questione inizia a farsi interessante, poiché l'accanimento del paese risulta essere quello di chi non vuole indagare le proprie miserie, il pozzo nero della propria anima, ma preferisce caricarsi delle disgrazie altrui, per riuscire a superare il terrore di sporgersi verso il proprio abisso.

Queste considerazioni ci permettono di proseguire la nostra discesa cognitiva ancora di un gradino, ovvero al concepire tutta la vicenda come il confronto, iniziato nel giardino dell'Eden, tra l'uomo e Dio. In questo modo l'indagine dei borghesi diventa l'eterna ricerca da parte dell'uomo, di possedere la Verità.

Purtroppo però l'uomo non può che indagarla con i propri mezzi, utilizzando le limitate capacità messe a sua disposizione: e ciò nonostante la desidera oltre ogni possibile previsione, brama con tutta la sua passione (quella messa in atto appunto dai borghesi nel corso di tutta la commedia) di comprendere, di "prendere dentro di sé" la Verità. Naturalmente ne consegue che procederà in modo progressivo e definitivo verso la pazzia, verso la perdita di tutto, della propria ragione e di tutte le certezze, in un certo senso arriverà l'uomo contemporaneo. Pirandello lo preannunciava già nel 1917, quando la psicanalisi era appena nata e l'orrore



Giuseppe Battiston, Nicola Pannelli, Orietta Notari, Ilaria Falini, Dario Iubatti, Filippo Dini, Francesca Agostini

indicibile della prima guerra mondiale preparava l'Europa e il mondo agli orrori dei campi di sterminio e della bomba atomica.

Questo spunto interpretativo ci apre uno sguardo sul tema religioso che serpeggia nel corso di tutta l'opera. Vi sono in essa moltissimi richiami, ben nascosti, al tema della ricerca di Dio, come una sfida, a volte quasi blasfema, nei confronti della Verità: c'è la presenza di un trio, o di una trinità, che diventa l'oggetto dell'attenzione di tutti gli altri personaggi; c'è poi la necessità tra di loro di un mediatore, il personaggio di Laudisi che si fa tramite, che si fa "uomo" per incarnare una speranza nella loro possibile salvezza, purtroppo negata da ognuno di loro, e in ultima analisi, ma il richiamo più evidente, c'è il titolo della commedia.

"Così è" è una possibile traduzione del termine "Amen", definisce in modo categorico e definitivo una verità ontologica, la preannuncia, appunto nel titolo, in maniera incontrovertibile, quindi sacra. Tutto ciò è seguito da un "se vi pare", inframezzato da una parentesi ridicola. Pirandello si fa beffe di noi e della nostra brama di Verità, deride la nostra misera condizione e la nostra superbia, con l'ironia di una parentesi.

Non contento ci ripropone la stessa umiliazione nel sottotitolo, dicendo che ciò che andremo a leggere, o ad assistere, è una "Parabola in tre atti"; solitamente qualunque scrittore avrebbe scritto "commedia in tre atti", come era in uso all'epoca, invece lui sceglie di nuovo un termine religioso, sacro, indicando che si tratta di un racconto esemplare e dimostrativo, atto ad illustrare un insegnamento religioso, ma... in tre atti! Risulta evidente anche qui l'intento di ironizzare sulla sua volontà di demolire il nostro desiderio di certezze, di assoluto, di qualcosa che in fin dei conti quieti e metta a tacere l'orrore delle nostre incertezze, che sveli il mistero dell'esistenza una volta e per sempre.

Pirandello agisce, scrive, pensa senza nessuna pietà nei

nostri confronti, il suo sorriso verso le nostre miserie è sempre perfido e privo di speranze. Credo che la comicità delle sue commedie, l'ilarità che suscita in noi, sia sempre generata dalla consapevolezza del nostro essere fallibili e incapaci di governare le nostre passioni e la nostra mente.

Per questo ritengo che il relativismo gnoseologico, ovvero quella posizione filosofica secondo cui la conoscenza non si basa su criteri oggettivi ma unicamente soggettivi, risulti essere l'elemento di analisi più appariscente nella commedia, il più noto, poiché in esso troviamo una soluzione confortante e condivisibile, innocua.

Temo che Pirandello sia più consapevole e quindi più severo di così, e spinga la nostra attenzione ad uno sguardo più oscuro e coraggioso nei confronti dell'abisso che risiede in noi, uno sguardo più specifico nei confronti delle nostre singole individualità, dice Laudisi nel suo famoso monologo allo specchio: «Eppure vedi questi pazzi? Senza badare al fantasma che portano con sé, in se stessi, vanno correndo, pieni di curiosità, dietro il fantasma altrui! E credono che sia una cosa diversa». Dopo *Così è (se vi pare)* tutte le lingue si confonderanno, la realtà per l'uomo diverrà inconoscibile, non ci sarà più né "vero" né "falso", il vero ontologico si dissolverà così senza riparo nell'opinabilità, nella caotica coesistenza delle diverse prospettive individuali.

Detto tutto ciò sembra ormai evidente che questa commedia sia stata scritta proprio per la nostra epoca, sembra tratteggiare le stesse povertà, gli stessi limiti e le medesime prospettive individuali appunto dei tempi nostri, forse in modo ancora più esatto e pertinente di quanto non fosse palese al pubblico del 1917, e di qualsiasi altro a seguire.

Spesso è stato detto, e a gran voce dalla mia generazione ma anche da molte altre, che Pirandello sia stato uno scrittore mentale, che le sue commedie scarseggino di azione e i suoi personaggi non siano altro che funzioni di un ragionamento e basta.

Già ai suoi tempi Pirandello stesso era costretto a giustificarsi così: «lo spero in una valutazione più esatta del mio teatro, a cui è stata attaccata l'etichetta della cerebralità. Ma 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 dunque 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 stessa».

Credo che l'intera sua produzione sia pregevole di straordinarie passioni, sconvolgenti stravolgimenti, molto spesso legati a tradimenti coniugali e amplessi furtivi carichi di traboccante erotismo.

Ma la sua scrittura ha sempre avuto la grazia e la necessità (data l'epoca in cui scriveva), ma soprattutto la fantasia di nascondere, confondere, lasciar trasparire a tratti tutta l'esplosione dei suoi sensi attraverso le trame intricate di una struttura finalizzata alla distruzione di una morale, finalizzata al raggiungimento di un fine spiazzante e scomodo. Ciò che risulta più vicino alla scrittura pirandelliana è il sogno: credo che egli sia il primo vero surrealista (ante litteram) della storia, poiché le leggi che governano le sue opere sembrano le medesime leggi attraverso le quali si tenta di sviscerare i nostri sogni.

La morale o l'insegnamento che spesso le governa sembra fare da sfondo (ovviamente in primo piano, proprio come nei sogni) alla liberazione, o talvolta al contrario di essa, delle passioni più potenti e distruttive. Per questo è stato molto utile in tutto il mio percorso di



studio, notare le numerosissime analogie tra il teatro di Pirandello e il cinema surrealista e nello specifico quello di Luis Buñuel, con particolare attenzione a *L'angelo sterminatore*.

Come nella commedia, un gruppo di borghesi resta prigioniero della propria misera condizione di vita in una progressione degenerativa di morale e tensione emotiva, fino alle estreme conseguenze; i personaggi sono descritti con la stessa apparente freddezza, ma capaci di azioni orribili, assistiamo alla medesima cerebralità nella scrittura, ma il suo messaggio è potente e la forza degli spunti di non coerenza o illogicità aprono vie di libertà alla nostra fantasia, e proprio come Pirandello, Buñuel fa lo stesso uso dell'ironia, con la stessa perfidia, lo stesso cinismo.

Ritengo che Pirandello sia un autore nostro contemporaneo, forse addirittura futuro (!), e che la sua drammaturgia sia ancora piena di luoghi da esplorare e segreti irrisolti. Nel periodo in cui scrisse *Così è (se vi pare)* la malattia mentale di sua moglie si era già molto aggravata (verrà ricoverata due anni dopo), suo figlio Stefano era prigioniero in un campo di concentramento, l'altro figlio, Fausto, era sotto le armi, l'Italia era in guerra, una guerra orribile, egli aveva cinquant'anni e scrisse una commedia (o una parabola) dove un gruppo di signori e signore borghesi disquisiscono, si arrovellano e forse perdono alla fine la ragione per determinare chi, tra due poveri disgraziati, sia pazzo e chi sia invece sano di mente.

A causa di ciò si torturano a vicenda con tanta ferocia, che arriveranno forse alla follia, senza essere giunti a nessuna conclusione, senza aver raggiunto nulla. Niente. La commedia è tutta lì. E ognuno di noi non può sottrarsi al terribile confronto con essa. Con il sorriso perfido e privo di indulgenza che ci rivolge il nostro poeta.

Filippo Dini



«La stanza della tortura (questa stanza simbolica della condizione dell'uomo nella civiltà moderna, luogo dove ha sede un'infelicità stagnante che non produce né purificazione né terrore) è il suo teatro. Anche se è un salotto borghese, una camera da letto, una sala di prove o il salone di un castello dov'è rinchiuso un pazzo, somiglia molto ad un'aula di tribunale, in cui qualcuno prende la figura di un medico che insegue nuovi metodi di cura, o di un giudice che instaura e celebra processi, dove c'è una vittima e c'è un colpevole, ma non si riesce a volte a sapere chi è la vittima e chi è il colpevole».

Giovanni Macchia
da Pirandello nella tana della tortura,
Milano, Mondadori, 1981



Presidente Lamberto Vallarino Gancia
Direttore Filippo Fonsatti
Direttore artistico Valerio Binasco

Consiglio d'Amministrazione

Lamberto Vallarino Gancia (Presidente)
Riccardo Ghidella (Vicepresidente)
Mario Fatibene
Caterina Ginzburg
Cristina Giovando

Collegio dei Revisori dei Conti

Luca Piovano (Presidente)
Stefania Branca
Flavio Servato

Consiglio degli Aderenti

Città di Torino
Regione Piemonte
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT
Città di Moncalieri (Sostenitore)



ISSN 2611-8521

I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA
PROGETTO GRAFICO E EDITING A CURA
DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO
FOTO DI COPERTINA © LAILA POZZO

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI ICONOGRAFICHE.



Chiudi il gas e vieni qui.

IL MUSEO LAVAZZA TI ASPETTA.

Un nuovo spazio tra memoria e futuro per raccontare la cultura globale del caffè, la nostra storia e la nostra comunicazione. Inizia da qui il viaggio in Nuvola Lavazza, un portale aperto al mondo per ispirare, mettere in circolo energie e attivare il dialogo. Una nuova sede che è anche: spazio eventi La Centrale, Bistrot, ristorante Condividere, area archeologica, Istituto d'Arte Applicata e Design (IAAD) e una piazza per la città. Un nuovo punto di vista su Torino.

Nuvola Lavazza, Via Bologna 32.



MUSEO
LAVAZZA