

PIRANDELLO:
TEATRO E MUSICA

a cura di
Enzo Laretta

PALUMBO

*Questo volume è stato stampato con il
contributo dell'Assessorato ai Beni Culturali e Ambientali e
Pubblica Istruzione della Regione Siciliana*

© Copyright 1995
Proprietà letteraria riservata
Stampato in Italia

SOGNO (MA FORSE NO) O DEL TEATRO AI BORDI DELLA REALTÀ

di Manuela Gieri

Una delle antinomie su cui viene progressivamente a costruirsi la *Weltanschauung* pirandelliana nonché l'originale interpretazione che Pirandello sviluppa dell'umorismo come principio formativo delle sue creazioni artistiche, è quella tra la *Vita come Flusso* e l'*Arte come Forma*.

È importante notare che questa dicotomia origina i numerosi conflitti alla base del mondo narrativo e di quello drammatico dell'agrigentino, tra cui, per quanto riguarda il teatro, vanno qui ricordati quello inconciliabile tra Personaggio e Attore, quello tra testo scritto e testo rappresentato ed infine quello tra opera così come essa si presenta nell'immaginario dell'autore e opera rappresentata.

Nel flusso della vita, in una zona d'ombra tra la vita e l'arte, vivono le fantasmatiche forme/presenze pirandelliane, i suoi personaggi, che là attendono di ricevere vita artistica, una forma che si verrebbe inevitabilmente a tradurre nella loro morte. Nel processo di traduzione, la lingua, o meglio il complesso linguaggio teatrale, diviene infatti una prigione alla quale Pirandello oppone l'umorismo come strategia narrativa e drammatica, ma anche come unico efficace esorcismo contro la morte. Nel passaggio dai suoi lavori narrativi a quelli drammatici, la morte prende spesso la forma di fenomeni onirici che si attivano sul palcoscenico tormentato di Luigi Pirandello; ciò che lo interessa non è tanto quello che succede da una parte o dall'altra, ma ciò che accade ai bordi, *in limine* alla vita consapevole e a quella inconscia. Nella costante aspirazione al superamento di un intimo disagio nei confronti del teatro, Pirandello tenta costantemente di vincere i limiti impostigli dal palcoscenico e dalla presenza attoriale. Nei suoi lavori cosiddetti «metateatrali», cerca di contenere l'invasione del palcoscenico da par-

te della vita notturna tramite strategie umoristiche che producono continue interruzioni e un montaggio sincopato delle scene.¹ Si sogna di stare sognando ed il sogno diviene così un metasogno mentre si enfatizza la natura fittizia dell'evento onirico per impedire ogni illusionismo od alcun processo d'identificazione. In generale ha però ragione chi afferma che il metateatro di Pirandello è momento imprescindibile della speculazione pirandelliana tesa a creare un paradossale teatro che affermi e neghi al tempo stesso «la finzione scenica, creando così una zona fantasma fra teatro e vita, nella quale l'allucinazione diviene una forma di realtà».² È questa in fondo la tensione che porterà Pirandello al teatro dei miti dove sull'isola e nella villa degli Scalognati, ad esempio, il sogno è finalmente e definitivamente «vero».

Ecco che, in un pezzo teatrale in un atto a cui Pirandello lavorò tra il '28 e il '29³ e che vide la sua prima messa in scena a Lisbona il 22 settembre del 1931, e cioè *Sogno (ma forse no)*,⁴ l'autore mette in scena il sogno direttamente e senza mediazione alcuna in modi che aveva precedentemente praticato soltanto nelle sue novelle. È noto che Pirandello scrisse ben 33 atti unici,⁵ solo alcuni dei quali trovano un antecedente letterario, più o meno diretto, nelle novelle. Tra questi troviamo *Cecé*, *All'uscita* e, appunto, *Sogno (ma forse no)*. Nel caso di quest'ultimo, la novella di provenienza è *La realtà del sogno*, pubblicata nel '14. È interessante notare però che un'altra novella pubblicata molto più tardi, nel 1936, e cioè *Effetti di un sogno interrotto*, sembra nata quasi per germinazione diretta dal pezzo teatrale; come questo, si costruisce sull'ambiguità tra l'immaginario e la realtà, così come tale ambiguità si viene a rappresentare sul palcoscenico e sulla pagina. Entrambi i testi ci riportano direttamente alle parole di Pirandello in un testo

¹ Vedi P. Puppa, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987, ed in particolare il capitolo «Il sogno pirandelliano tra simbolismo e surrealismo», pp. 9-31.

² Vedi a questo proposito M. Grande, «Natura creata: il paradosso del metateatro in Pirandello» in E. Lauretta (a cura di), *Pirandello e il teatro*, Milano, Mursia, 1993, pp. 157-68.

³ Il testo viene pubblicato da Pirandello nel fascicolo di *Lettera* che appare nell'ottobre del '29.

⁴ L'atto unico viene rappresentato al Teatro Nacional di Lisbona nella traduzione portoghese di C. Abreu Beirão col titolo *Sonho (mas talvez não)*. La rappresentazione ebbe luogo in una serata organizzata in onore di Pirandello che si era recato in quella città per partecipare al V Congresso Internazionale di Critica.

⁵ Di particolare ispirazione nella redazione di questo scritto sono state le osservazioni sugli atti unici fatte da F. Angelini in «Quella strana allucinazione che è il teatro...: nel laboratorio del giovane Pirandello» (pp. 7-19) e da P. Puppa in «Gli atti unici pirandelliani: inventario per una drammaturgia al plurale» (pp. 41-52). Entrambi i saggi sono inclusi nel volume curato da E. Lauretta ed intitolato *Pirandello e il teatro*, cit.

critico giovanile del 1899, *L'azione parlata*, quando ricorda la fantastica romanza di Enrico Heine su Jaufre Rudel e Melisenda, ove si narra che

Nel castello di Blaye tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un sussurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovadore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasmi, scendono dal muro e passeggiano su e giù per la sala.⁶

Questa peraltro è la storia della novella *Effetti di un sogno interrotto* dove per l'appunto si narra in prima persona di un caso analogo. In una casa inondata di polvere e in perpetua penombra, vive l'io narrante che si trova d'un tratto di fronte ad uno strano caso che egli non vuole spiegare poiché, come dice, «Nessuno è mai riuscito a penetrare il mistero dei sogni». Nella stanza da letto si trova sopra al camino «un quadro secentesco, mezzo affumicato, che rappresenta la *Maddalena in penitenza*» in grandezza naturale, sdraiata all'interno di una grotta, intenta a leggere un libro e con accanto un teschio: ella è bellissima, con i fulvi capelli sciolti, una spalla e il seno scoperti. Un antiquario innamorato del quadro porta un giorno in visita un signore a lutto che, turbato, riconosce nella Maddalena la moglie morta. Vuole assolutamente che il protagonista gli venda il quadro poiché ora che egli sa, non può più guardare il dipinto. Preso da riso involontario, il protagonista si rifiuta, e al furore che la sua replica provoca nel signore a lutto, questi viene portato via dall'antiquario. L'impressione del fatto è così grande che quella notte il protagonista sogna dell'uomo e della donna. Il sogno però viene interrotto ed il signore a lutto e la Maddalena, diventata sua moglie, non riescono a rientrare in lui e rimangono così fuori, nella stanza. Ecco che allora all'irrompere della luce, egli intravede «un viluppo di carni e panni rossi e turchini avventarsi alla mensola del camino per ricomporsi nel quadro in un baleno» e sul divano, tra i cuscini scomposti, il signore a lutto, vestito però di un pigiama di seta celeste a righe bianche e blu che si va dissolvendo nella forma e nei colori dei cuscini fino a svanire. Il protagonista turbato oltre misura si reca dall'antiquario e gli dice di voler vendere il quadro. Questi lo conduce all'albergo dove si trova il signore a lutto. Con sorpresa, lo trova vestito con il pigiama del sogno. Lo accusa allora di essere stato a casa sua quella notte e questi atterrito ammette di esservi stato ma in sogno. Incapace di spiegare lo strano caso dell'incontro di due sogni, l'io narrante gli

⁶ Da *L'azione parlata*, testo pubblicato per la prima volta sul *Marzocco* il 7 maggio 1899 ed incluso poi nel volume a cura di M. Lo Vecchio-Musti, *Saggi, poesie scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 981-84.

intima di andare a prendersi la sua immagine rimasta a casa sua. Al che l'uomo a lutto sviene e l'antiquario esclama: «Ma allucinazioni, signori miei, allucinazioni!». Ecco che però alla fine della novella, l'io narrante, ora umorista pirandelliano, riflette così dicendo

Quanto son cari questi uomini sodi che, davanti ad un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui facilmente s'acquetano. — Allucinazioni.⁷

Si smaschera così la tensione più o meno latente in tanta parte dell'opera pirandelliana, quella cioè di giungere a una «zona bianca», come l'ha definita Maurizio Grande, in cui «illusione e fantasmi diventano corpi, e corpi che si nutrono della vita dell'autore».⁸ Nell'inquietante percorso teatrale pirandelliano, già nella trilogia, il palcoscenico, una volta recuperato nella sua funzione di luogo dell'azione teatrale, in particolare dopo *Ciascuno a suo modo*, diviene in *Questa sera si recita a soggetto* luogo infido e pericoloso dove storia ed interpreti vengono irrimediabilmente travolti. Nel metateatro Pirandello non cerca tanto di neutralizzare l'illusione teatrale, ma tenta effettivamente di neutralizzare il teatro tramite il metateatro, cioè di creare un vero e proprio *effetto allucinatorio*, operando la metamorfosi della simulazione in allucinazione.⁹ Questo è il terreno che ci permette di avvicinare *Effetti di un sogno interrotto* e *Sogno (ma forse no)*, non essendo la storia cioè che avvicina il testo narrativo a quello teatrale, dal momento che quest'ultimo trova invece un diretto antecedente nella novella *La realtà del sogno*. Ciò che conduce inevitabilmente allo studio di due testi vicini nell'ultima fase del lavoro pirandelliano, ma lontani per quanto riguarda le strategie discorsive prescelte, è proprio questo tentativo di creare una «zona bianca», tramite la contaminazione tra sogno e realtà, la messa in scena dell'irrisolvibile ambiguità tra immaginario e reale, che nell'atto unico è ampiamente annunciata già nel titolo.

Com'è stato notato,¹⁰ in *Sogno (ma forse no)* il pubblico è chiamato a testimone non più di un «discorso sulla verità del sogno» ma «del vero discorso del sogno», ed in effetti si riallaccia al saggio giovanile in cui Pirandello prefigurava la possibilità che «Dalle pagine scritte del dramma i personaggi, per prodigio d'arte, dovrebbero uscire, staccarsi

⁷ La novella è inclusa nel volume secondo delle *Novelle per un anno*, 1957, Milano, Mondadori, 1986, pp. 819-23.

⁸ Grande, *op. cit.*, p. 167.

⁹ Grande, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰ Vedi Puppa, *op. cit.*

vivi, semoventi, come dall'arazzo antico il signor Blaia e la contessa di Tripoli».¹¹ Ed infatti, senza filtri o mediazioni linguistiche, Pirandello inizialmente mette in scena direttamente uno stato allucinatorio cosicché improvvisamente c'è apparente coincidenza tra il sogno e la messa in scena.

È il paradosso del teatro come rito di transustanziazione, in cui un'anima (il personaggio) entra in un altro corpo (l'attore) almeno per il tempo sospeso dell'evento teatrale, durante il quale l'anima dell'attore si addormenta e il suo corpo viene abitato da un «altro».¹²

L'atto unico si apre infatti su un tranquillizzante salotto borghese dove una giovane e bella signora sta dormendo sdraiata mollemente su un divano che si trasforma in letto e viceversa in un fluido movimento quasi antropomorfo generato dal desiderio, dalla paura e dal ricordo mentre la *dormeuse* sogna. All'inizio e per larga parte del pezzo teatrale, Pirandello dunque costruisce una vera e propria *mise en abîme* tra la scena visibile e quella invisibile, ed è solo alla fine con l'irruzione del quotidiano, i tre colpi alla porta del cameriere, che le due scene divengono una.¹³ Al tempo stesso però è quello anche il momento in cui la *mise en abîme* viene in larga parte decostruita e quasi delegittimata, riportando così tutto a quell'ambiguità testuale e discorsiva che, come si diceva, è già largamente annunciata dal titolo. Ancora una volta tutto avviene attraverso la *lingua*, che è però intrappolata nel conflitto tra i limiti imposti dall'ordine del Simbolico e le illimitate possibilità offerte dall'Immaginario. Significativamente il cameriere non parla ed anche nel finale dell'atto unico non si ricomponesse così l'ambiguità tra i tre livelli dell'esperienza, e cioè il reale, l'immaginario e il simbolico. Ecco che all'interno di questa prospettiva si esplica ed evidenzia la centralità di *Sogno (ma forse no)* all'interno del movimento progressivo di Pirandello verso le forme e le modalità simbolico-allegoriche del suo teatro dei miti.¹⁴

La scena onirica è generata direttamente dalla dormiente che è dunque così contemporaneamente «autrice», creatrice cioè del discorso del sogno, ed «attrice» dello stesso dramma allucinatorio. Pare così iniziale

¹¹ Pirandello, *L'azione parlata*, cit., p. 981.

¹² Grande, *op. cit.*, p. 168.

¹³ Vedi a questo proposito Puppa, *Dalle parti di Pirandello*, cit., pp. 9-31.

¹⁴ Vedi a questo proposito i numerosi lavori di Romano Luperini, Lucio Lugnani ed altri, ma anche il mio saggio «Effetti di straniamento come strategia della messa in scena nella trilogia: appunti e spigolature sulla *poetica della scena* di Luigi Pirandello» in E. Lauretta, *op. cit.*, pp. 335-42.

mente realizzarsi l'obiettivo ultimo dell'attore secondo Pirandello, e cioè quello di evocare la presenza effettiva del personaggio in modo da investire con il suo potere la realtà della scena.¹⁵ Nella *mise en abîme* e totale coincidenza che viene così a crearsi tra scena pubblica, palcoscenico, e scena privata, la psiche della donna, l'Uomo in Frack, significativamente anonimo, può essere «evocato» come personaggio del dramma «creato» dell'autrice. All'inizio dunque tutte le mediazioni, quella autoriale, quella attoriale e quella stessa disturbante del palcoscenico, sembrano abolite e proprio il palcoscenico pare divenire vero e proprio «palcoscenico della mente». Come è stato notato, si risentono qui le influenze delle avanguardie, ma anche quella del cinema quando le forme allucinatorie si prospettano come vere e proprie proiezioni audiovisive. Non si deve dimenticare che proprio in quegli anni da un lato, precisamente nel 1925, Pirandello inizia la sua attività di capocomico e si pone dunque direttamente i problemi della scena, dall'altro viene in contatto con il cinema sonoro. Infatti, nel 1929 si reca a Londra sotto invito di una casa cinematografica inglese e prende visione dei suoi primi film parlanti. Come ha notato giustamente Vicentini, da un lato immediatamente Pirandello si appresta a scrivere una veemente difesa del teatro nel saggio *Se il film parlante abolirà il teatro*, negando le tesi espresse solo quattro anni prima nella famosa intervista al quotidiano francese *Le Temps* in occasione di una rappresentazione dei *Sei personaggi*, posizioni che si ricollegano alla sua iniziale diffidenza nei confronti del teatro; dall'altro però inserisce immediatamente la parodia del cinema sonoro nella commedia che sta ultimando, e cioè *Questa sera si recita a soggetto*.¹⁶ È l'avvento del cinema muto prima e sonoro poi, nonché l'irrompere delle avanguardie, futurismo prima e surrealismo poi, che obbligherà Pirandello a cercare di risolvere quel suo iniziale disagio nei confronti del teatro e dei limiti imposti da quel rettangolo claustrofobico ed inquietante che è il palcoscenico.

Questa è la prospettiva in cui si asserisce la centralità di *Sogno (ma forse no)*. Nella scena onirica direttamente prodotta dalla *dormeuse*, momentaneamente autrice/attrice, in una scena dunque simbolica ed altamente drammatica si inseriscono prepotentemente le istanze del ricordo, istanze narrative e dunque «epiche» della donna e del suo amante che però immediatamente si cristallizzano in figurazioni oniriche altamente simboliche, tese alla ricerca di senso, uno valido per entrambi i protagonisti e dunque, per così dire, «universale». Si assiste allora

¹⁵ Vedi C. Vicentini, *Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 175.

¹⁶ Vicentini, *op. cit.*, pp. 182-3.

ad una vera e propria contaminazione delle modalità del simbolico e dell'allegorico all'interno di un testo che così si fa intrinsecamente autoriflessivo. Tale autoriflessività si denuncia al momento dell'irruzione del quotidiano, il momento in cui la *dormeuse* viene risvegliata dal cameriere, che, significativamente e con un incremento di ambiguità, non pronuncerà mai parola. È quello il momento dello iato, della divisione umoristica, il momento ineffabile della soglia e del trapasso, quasi barriera di divisione tra significante e significato. La *dormeuse* autrice della scena nella scena viene smascherata e dichiarata definitivamente attrice. È solo dunque alla fine di *Sogno (ma forse no)* che la scena pubblica, qui cornice allegorica, smaschera la scena/figurazione simbolica del sogno, già ripetutamente contaminata da istanze narrative nella tensione, interna al sogno stesso, del ricordo.

Sembra quasi che Pirandello tenti qui di districarsi e risolvere le ambiguità linguistiche di due tendenze ampiamente testimoniate dal panorama teatrale di fine Ottocento. Da un lato, quindi, nell'atto unico si registra la tensione tutta naturalista e poi verista all'accertamento del «fatto», tensione questa narrativa, volta ad una rappresentazione mimetica della realtà, seppur nello spazio allucinato del sogno. Dall'altro, vi si trova la tensione simbolista all'illuminazione volta a produrre una totale coincidenza tra scena pubblica e scena privata che produce l'evocazione ambigua del dramma nell'allucinata ricerca di una verità inafferrabile. Ambedue le tensioni vengono negate, e in questo testo non si ha dunque la trasparenza del simbolico ma tutto si risolve nuovamente nella frattura allegorica che riporta *Sogno (ma forse no)*, testo inquieto ed inquietante, all'interno dell'allegorismo moderno.¹⁷ È solo con la sintesi tra simbolico ed allegorico attuata pienamente nel teatro dei miti che Pirandello riuscirà a creare quella «zona bianca», quella soglia o zona d'ombra ove vivono pienamente i suoi fantasmi.

¹⁷ A questo proposito si veda R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come forma di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, ma anche dello stesso autore, «L'atto del significare allegorico in *Sei personaggi* e in *Enrico IV*» in *Rivista di studi pirandelliani* 3.6/7 (giugno-dicembre 1991), pp. 9-19.