

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO

LUIGI PIRANDELLO
LA VITA
CHE TI
DIEDI



TEATRO CARIGNANO 9 - 28 APRILE 2024 | PRIMA NAZIONALE



Federica Fracassi, Stéphane Braunschweig, Daria Deflorian

TEATRO GOBETTI, SALA PASOLINI | MERCOLEDÌ 10 APRILE 2024 | ORE 17.30

Stéphane Braunschweig e gli attori della compagnia dialogano con **Leonardo Mancini** (Università di Torino) su **LA VITA CHE TI DIEDI**, di **Luigi Pirandello**, regia di **Stéphane Braunschweig**

Un progetto realizzato con Università degli Studi di Torino / DAMS - Università degli Studi di Torino / CRAD
Ingresso libero, prenotazione online obbligatoria www.teatrostabiletorino.it/retroscena
Info Centro Studi tel. 011.5169405 - centrostudi@teatrostabiletorino.it

LA VITA CHE TI DIEDI

DI LUIGI PIRANDELLO
REGIA STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

CON (INTERPRETI E PERSONAGGI IN ORDINE DI APPARIZIONE)
FEDERICA FRACASSI - *DONNA FIORINA, FRANCESCA NORETTI*
FULVIO PEPE - *DON GIORGIO, GIOVANNI IL GIARDINIERE*
ENRICA ORIGO - *ELISABETTA*
DARIA DEFLORIAN - *DONN'ANNA LUNA*
CATERINA TIEGHI - *LIDA*
FABRIZIO COSTELLA - *FLAVIO*
CECILIA BERTOZZI - *LUCIA MAUBEL*

SCENE STÉPHANE BRAUNSCHWEIG IN COLLABORAZIONE CON LISETTA BUCCELLATO
COSTUMI LISETTA BUCCELLATO
LUCI MARION HEWLETT
SUONO FILIPPO CONTI
ASSISTENTE REGIA GIULIA ODETTO

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E FORMAZIONE BARBARA FERRATO
RESPONSABILE AREA PRODUZIONE SALVO CALDARELLA
RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI MARCO ALBERTANO

DIRETTORE DI SCENA MARCO FILIPOZZI, CAPO MACCHINISTA ADRIANO MARAFFINO
MACCHINISTA MANUEL BUSCO, CAPO ELETTRICISTA ANDREA VALENTINI, ELETTRICISTA BORIS CONTARDI
FONICO FILIPPO CONTI, ATTREZZISTA COSTANZA PIANA, SARTA SILVIA MANNARÀ
SCENOGRFO REALIZZATORE ERMES PANCALDI, ATTREZZISTE CLAUDIA TRAPANÀ, GRETA MAGGIALETTI
COSTRUZIONE SCENA LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE
COORDINATORE LABORATORIO SCENOTECNICO ANTIOCO LUSCI
MACCHINISTI LORENZO PASSARELLA, LUCA DEGIULI, GIACOMO GHELLER CAVALLERA
IN COLLABORAZIONE CON DDS S.R.L.S. DIGITAL DESIGN & SCENOGRAPHY DI AVIGLIANA
COORDINATORE TECNICO DI PROGETTO ANTONIO MEROLA
FOTO DI SCENA LUIGI DE PALMA
TIROCINANTE DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO/D.A.M.S. FRANCESCA VIGNA GRAP
TIROCINANTE DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE NICCOLO' PAU

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE
EMILIA ROMAGNA TEATRO ERT / TEATRO NAZIONALE

DURATA SPETTACOLO: 1 ORA E 35 MINUTI SENZA INTERVALLO



Sopravvivere a una realtà intollerabile

conversazione tra Gian Marco Griffi
e Stéphane Braunschweig

«Non abbiano, per carità, i comici timore del silenzio, perché il silenzio parla più delle parole in certi momenti, se essi lo sapranno far parlare».

Così scrive Pirandello nelle indicazioni preliminari per i registi e per gli attori che portano in scena la sua tragedia *La vita che ti diedi*, e la parola che mi salta subito all'occhio, quasi stonata, è quel "comici" riferito agli attori, giacché di comico, in questa vicenda, non c'è (quasi) niente. Vero è che - come scrive Beckett in *Finale di partita* - non c'è nulla di più comico dell'infelicità, ma la storia raccontata in *La vita che ti diedi* va oltre l'infelicità, affronta il dolore più grande che un genitore possa provare, si insinua nella disperazione, rasenta una delle tante forme della follia, per giungere infine al nocciolo della questione, ovvero all'essenza profonda dell'essere umano quando deve affrontare una realtà troppo brutta da accettare.

Troveranno questo, gli spettatori di *La vita che ti diedi* di Stéphane Braunschweig: un portentoso e scrupoloso viaggio nel teatro di Pirandello e nella nudità dell'essere umano quando l'essere umano è esposto alle intemperie del dolore e della verità.

E io incontro il regista in un camerino del Teatro Carignano - il più antico teatro di Torino e uno degli ultimi teatri settecenteschi ancora in attività, che porta ancora l'impronta alfieriana nonostante un incendio, due restauri e diversi rimaneggiamenti - e confesso subito di essere un novizio, uno che ha sempre amato moltissimo il teatro, ma il teatro scritto (e letto), uno che raramente ha messo piede in un teatro fisico per assistere a una rappresentazione (ahilui), e si è dunque perso il piacere di scoprire quanto la trasposizione di un testo teatrale operata da regista e attori possa trasfigurare l'immagine che di quel testo si aveva.

Braunschweig ha intrapreso un percorso, un tragitto che da *Vestire gli ignudi* lo ha portato fino alla rappresentazione di *La vita che ti diedi*.





Forse è un cerchio che si chiude, oppure è soltanto una tappa in più nel viaggio del regista francese nei territori impervi e abbacinanti del teatro pirandelliano, non posso saperlo, ma di sicuro *La vita che ti diedi* è un testo che lo ha colpito profondamente (e lo ha colpito duro: del resto non c'è da stupirsi: si tratta di una storia che i recensori letterari d'oggi definirebbero senza indugio "un pugno nello stomaco"). Lo si vede dalla minuziosità delle sue indicazioni durante le prove del pomeriggio, quando mi siedo in platea per assistere a una sorta di teatro nel teatro (o forse dovrei scrivere di "teatro nel teatro nel teatro"), quello nel quale il regista è l'attore protagonista o, meglio, l'unico interprete, e mi regala una performance che non mi stancherei mai di guardare. Il primo indizio: Braunschweig sale sul palco e sposta di pochi centimetri la panca che sta all'estremità della scena (all'inizio l'allestimento è tutto qui, come da indicazioni di Pirandello - «stanza quasi nuda e fredda, di grigia pietra, nella villa solitaria di Donn'Anna Luna»: due sedie a destra dello spettatore, una panca a sinistra; sullo sfondo un tendone nero che custodisce la vera e propria scena, la *camera mortuaria*, che più avanti si paleserà, benché sempre opaca, come avvolta da un velo di alterità, da una nebbiolina magica, illuminata da una luce che pare provenire da «una vita lontanissima»).

Quando poi entrano gli attori, Braunschweig assiste all'inizio della prova dalla sua postazione, ma la quiete non dura molto; dopo poche battute si alza, fa qualche passo verso il palco (sempre seguito dalla sua preziosa assistente), torna indietro, si siede in platea, si rialza, avanza ancora verso il palco, osserva qualcosa che gli pare fuori posto, alza una mano per interrompere gli attori e inizia con loro un dialogo fitto, li consiglia, recita una battuta per mostrare come quella battuta dovrebbe essere recitata per essere *esatta*, impone di prolungare quei silenzi di cui "i comici non devono aver timore", ma soltanto se sono capaci di riempirli, di dargli un senso. E poi si infiamma pronunciando le parole di Donn'Anna Luna, la madre protagonista della tragedia - il ruolo che Pirandello aveva pensato e scritto appositamente per Eleonora Duse (che non la interpretò mai) e che ora è di Daria Deflorian.

La protagonista è un personaggio complesso, una donna che reagisce alla morte del figlio cercando conforto in un'altra dimensione, emotiva e fisica. Ecco il tentativo di fornire una risposta alla domanda centrale del teatro pirandelliano: qual è il modo di sopravvivere dell'essere umano di fronte a una realtà che è troppo brutta? Donn'Anna Luna perde il figlio Fulvio due volte, e nessuna delle due riguarda la morte fisica; la prima volta lo perde quando Fulvio se ne va, e non torna per sette

anni, periodo nel quale la madre continua a nutrirsi dell'amore che prova per lui, e grazie a quell'amore è come se il figlio fosse sempre accanto a lei, perlomeno come rappresentazione mentale; la seconda volta lo perde quando torna e non è più lui: è «un altro che non aveva nulla, più nulla di mio figlio», dice Donn'Anna Luna pochi minuti dopo la sua entrata in scena, nei momenti concitati dopo la morte di Fulvio, quando condivide il palco con la sorella Fiorina (Federica Fracassi), col prete Don Giorgio Mei (Fulvio Pepe) e con la nutrice Elisabetta (Enrica Origo). E in effetti quando il figlio torna dalla madre «non è semplicemente cambiato», rileva giustamente Braunschweig, «ma per Donn'Anna è proprio un'altra persona. Le parole sono importanti, e Pirandello utilizzava parole precise». Non si tratta dunque soltanto di un cambiamento, quanto piuttosto di una metamorfosi vera e propria; per Donn'Anna il figlio diventa un estraneo, un altro da sé che stenta a riconoscere. Ecco dunque il tema: portare in scena la drammatica labilità degli affetti umani condannati ai mutamenti del tempo, che talvolta plasma l'oggetto del nostro amore fino a renderlo un'altra cosa rispetto a quella che amavamo.

Un compito difficile, ma anche l'unico per restituire la complessità del teatro pirandelliano; e allora ogni gesto, ogni parola (e il modo di pronunciarla), ogni silenzio, deve essere esatto, ineluttabile, il regista, profondo conoscitore e acuto interprete di Pirandello, si assume l'onere di portarlo a compimento, prova a costruire un ponte tra l'autore e il pubblico tirando fuori il meglio dagli attori, ora suggerendo il punto di vista più adatto per sviluppare un dialogo, ora mostrando il modo più coinvolgente per rendere una particolare emozione. Donn'Anna finge che il figlio sia ancora vivo, e in qualche misura, per lei, lo è davvero; o perlomeno è vivo il figlio che vive nel suo cuore e nella sua memoria. Un atteggiamento sul filo della pazzia, una pazzia molto simile alla finzione teatrale, con la differenza che il pazzo non è cosciente, mentre sul palco si porta in scena un'illusione cosciente; ma Donn'Anna «non è pazza», dice Braunschweig, «dal punto di vista degli altri personaggi sembra pazza, ma se analizziamo il suo comportamento notiamo che c'è della razionalità; si comporta in quel modo perché quello è il suo meccanismo di difesa per sopravvivere all'orribile tragedia che l'ha toccata; sarebbe pazza se dicesse: "mio figlio non è morto", perché quella sarebbe una negazione della realtà. Ma lei non dice questo, non dice "mio figlio non è morto", bensì dice qualcosa di diverso, dice: "quello che giace morto di là non è mio figlio"; sono due punti di vista diversi. Donn'Anna sostiene che il cadavere che giace sul letto in quella camera non è il cadavere di suo figlio, e metaforicamente è così

(non è il figlio che ha nel cuore, non è il figlio a cui ha donato la vita), ma nello stesso tempo sa che quel corpo è il corpo di quello che era suo figlio (e che ora non lo è più); questa, secondo me, non è pazzia, quanto piuttosto un altro modo di vivere la realtà». Un modo di fuggire alla tragedia, se vogliamo, in una società - la nostra - dove troppo spesso qualunque modo di vivere la realtà in maniera diversa dal pensare comune, dal *così fan tutti*, è tacciato come sintomo di instabilità e di pazzia.

«Il testo parla a tutti», prosegue Braunschweig, «ma solo se riusciamo a capire bene quello che Donn'Anna Luna vive, e a provare empatia per la sua esperienza esistenziale»; ecco, mi dico io, la grandezza della letteratura (in questo caso del teatro, che comunque è letteratura), riuscire a penetrare la realtà per esporci alle intemperie della verità attraverso la finzione, la storia, la costruzione di mondi e di vite; spesso la verità che emerge dall'indagine dell'essere umano è molto più crudele di come ce l'aspettavamo, talvolta è spietata, altre volte è insopportabile, eppure conoscerla e fronteggiarla è l'unico modo che abbiamo per superare l'angoscia (che è il sentimento dell'inconoscibile, la disperazione per l'ignoto).

E Donn'Anna Luna «potrebbe essere paragonata a un'attrice», dice ancora Braunschweig, «giacché come un'attrice recita una parte (nel suo caso una parte che si è scritta da sola), racconta menzogne vitali, ricrea una propria realtà», e in effetti Donn'Anna parla una lingua che nessuno comprende fino in fondo (dal punto di vista lessicale le sue parole sono precise, chiare, ma dal punto di vista semantico è una lingua del tutto inventata, insondabile, favolosa). E dunque l'attrice che interpreta questo ruolo deve prepararsi a sfoggiare tutta la propria abilità. «Recitare Pirandello è molto difficile», sottolinea ancora, «perché ci sono ragionamenti che possono sembrare troppo cerebrali, troppo teorici, ma in realtà non lo sono, sono tutti basati sul sentimento, sull'affetto e sulle emozioni che vivono i personaggi; perciò, riuscire a dare una concretezza fisica ed emotiva senza sfumare il testo è un compito arduo.

Quando si scrive si può riflettere, riscrivere, rivedere, sul palco la battuta si dice una volta e poi il treno è passato, per questo bisogna dirla nel miglior modo possibile, la precisione è tutto». Ed ecco spiegato il metodo rigoroso ed esigente del regista, sotto il palco durante le prove. Se l'unico modo per costruire un ponte tra Pirandello e gli spettatori è penetrare il testo pirandelliano, interpretarlo e restituirlo nella sua veridicità fisica, scenica, emotiva, allora c'è bisogno di esattezza, di scrupolosità. Mi scuseranno gli attori, ma per me, spettatore amatoriale se ne esiste uno, è uno spasso assistere alle continue interruzioni, con Braunschweig che letteralmente corre verso il palco, alza la



mano, blocca tutto e chiede di riprovare il gesto, la battuta, la postura. Non ci sono scorciatoie, il teatro di Pirandello richiede questo grado di coinvolgimento, richiede la massima precisione. «Il teatro di Pirandello mi ha sempre molto affascinato», dice, «anche se a dire il vero quando ero giovane mi piaceva e mi respingeva allo stesso tempo, forse a causa delle traduzioni francesi. In Francia Pirandello è sempre stato molto conosciuto e apprezzato, ma a un certo punto si è affermato come “teatro commerciale” ed è stato un po’ snobbato sulle scene del teatro d’arte, forse perché è un teatro che gioca con i codici borghesi e con una netta divisione delle parti, c’è il grande attore o la grande attrice e tutti gli altri a fare da comparse. Questo non mi piaceva molto. Ma allo stesso tempo ero attratto dai testi del teatro nel teatro. Nei primi anni 2000 ho iniziato a rileggerlo, e proprio in quel periodo ho scoperto *Vestire gli ignudi*, che non conoscevo, e ne sono rimasto incantato; un testo davvero stupendo, meno teorico dei *Sei personaggi* - o perlomeno meno teorico dell’idea che solitamente si ha dei *Sei personaggi* - e più viscerale. In *Vestire gli ignudi* una donna che ha vissuto cose orribili inventa una storia per mettersi in scena come vittima.

E di fatto lei è veramente una vittima, giacché indossa i panni, sporchi e laceri, che gli altri le fanno indossare. Più o meno nel periodo in cui lessi *Vestire gli Ignudi*, in Francia fece scalpore la vicenda di una ragazza che aveva denunciato un’aggressione in metrò, suscitando l’attenzione dei giornali e la commozione e la partecipazione delle persone, esattamente come succede a Ersilia Drei (la protagonista di *Vestire gli ignudi*), ma in seguito si scoprì che la ragazza si era inventata tutto. Questo fatto ha molto in comune con la commedia, e credo che più in generale abbia qualcosa di rappresentativo della nostra società. Il meccanismo che ci rende, soprattutto oggi tramite i social network, attori in scena, è molto evidente, e molto pirandelliano. Credo che fu quello il momento in cui capii che Pirandello aveva una notevole contemporaneità».

Poi è stata la volta di quello che molti considerano il capolavoro pirandelliano (e se anche non fosse il suo capolavoro resta il suo testo più famoso), *Sei personaggi in cerca d’autore*.

«Dei *Sei personaggi* ho fatto un adattamento», dice Braunschweig. «Io sono sempre stato un regista classico, prendo un testo e lo metto in scena come un interprete, il mio interesse è sempre la figura dell’autore, non dal punto di vista biografico, ma mi piace capire il suo modo di pensare, il rapporto con il mondo che si esprime attraverso i testi. Dunque nei *Sei personaggi* ho provato a mettermi in gioco. Si può essere classici e innovativi allo stesso tempo».





Ed eccoci a *I giganti della montagna*. «È un testo che mi appassionava da sempre», prosegue «anche per la sua forma incompiuta. Un testo poetico, ho voluto portarlo in scena per raccontare il nostro mondo. Grazie a *I giganti della montagna* (nel quale un gruppo di persone si estranea dalla società) ho capito che una parte ragguardevole del teatro di Pirandello racconta di come le persone vogliono distaccarsi dalla vita reale». E così si torna alla fatidica domanda pirandelliana: qual è il modo di sopravvivere dell'essere umano di fronte a una realtà che è troppo brutta? Braunschweig ha le idee molto chiare al proposito: «Pirandello risponde a questa domanda fondamentale con diverse sue opere, da *I giganti della montagna* all'*Enrico IV*, da *Come tu mi vuoi* a - ovviamente - *La vita che ti diedi*. È un fil rouge che ho seguito nel mio lavoro con lui, insieme all'altro tema basilare, quello della pazzia. Con Pirandello c'è sempre un discorso sulla follia, ma anche sul teatro, e sul rapporto tra teatro e finzione e vita: a teatro scegliamo volontariamente di estraniarci dal mondo per raccontarne scampoli che diventano più reali della realtà, aprendo finestre sull'inconoscibile della nostra coscienza e del nostro animo». E allora, in conclusione, ecco quel che deve essermi successo al Teatro Carignano in una giornata di pioggia torinese: per qualche folle e vorticoso istante, perso nel silenzio dei comici, sono riuscito a estraniarmi dal mondo per vivere uno scampolo di illusione e di verità, la verità di Braunschweig su Pirandello, sul teatro, sul dolore, insomma sulla vita di tutti noi.



La vita che ti diedi, ovvero il teatro per affrontare la vita

Note di Stéphane Braunschweig

Scritto nel 1923, *La vita che ti diedi* è senza dubbio uno dei testi teatrali in tre atti più brevi di Luigi Pirandello. È anche uno dei pochi che lo stesso autore abbia definito “una tragedia”, ed è anticipato da tre novelle scritte tra il 1914 e il 1916.

Ne *I pensionati della memoria*, Pirandello si interroga sul rapporto tra i vivi e i morti, e formula forse per la prima volta l'idea disturbante che quando si piange la perdita di una persona cara, non è la persona amata che si sta piangendo: «Voi piangete perché il morto, lui, non può più dare a voi una realtà».

In *Colloqui coi personaggi*, scritto subito dopo la morte della madre, Pirandello esplora la stessa idea in un lungo e struggente dialogo con la defunta: «Ora che tu sei morta, io non dico che non sei più viva per me; tu sei viva, viva com'eri, con la stessa realtà che per tanti anni t'ho data da lontano, pensandoti, senza vedere il tuo corpo, e viva sempre sarai finché io sarò vivo; ma vedi? è questo, è questo, che io, ora, non sono più vivo, e non sarò vivo per te mai più!».

Sconvolto dalla carneficina della Grande Guerra e angosciato dall'idea di perdere i figli al fronte, Pirandello scrive *La camera in attesa*: la madre e le sorelle di un soldato scomparso, non avendo la prova certa della sua morte, continuano a preparargli la camera in attesa del suo ritorno. E ai vicini che deridono la famiglia per il suo bisogno di illudersi e il rifiuto di elaborare il lutto, Pirandello risponde azzardando un'altra idea disturbante: i vostri figli che sono andati a studiare in città, li riconoscete? Non sono forse morti per voi? «La verità è che voi non riconoscete nel vostro figliuolo o nella vostra figliuola, ritornati dopo un anno, quella stessa realtà che davate loro prima che partissero. Non c'è più, è morta quella realtà. Eppure voi non vi vestite di nero per questa morte e non piangete...».

Il rifiuto del lutto quindi è legato all'idea che, forse, la morte definitiva del corpo non sia nulla rispetto a quella morte lenta che costituisce la vita stessa nelle sue metamorfosi, la progressiva e ineluttabile scomparsa del bambino che eravamo per nostra madre.



La vita che ti diedi riprende alcuni degli elementi principali di questa novella, sviluppandone il tema su un registro ancora più radicale.

Come può una madre sopravvivere alla morte del figlio? si chiede Luigi Pirandello. Semplicemente affermando che non è morto. O, più esattamente, fingendo che sia ancora vivo. Perché Donn'Anna Luna, a differenza della madre de *La camera in attesa*, ha assistito all'agonia del proprio figlio, e quindi non può prendere a pretesto l'incertezza della sua morte. Osservandola non si può dire che la donna *stia negando* i fatti: decide *del tutto consapevolmente* di continuare la sua vita *come se* il figlio non fosse morto. Si affretta a far rimuovere il corpo, senza nemmeno prendersi il tempo di vestirlo, finisce di scrivere in sua vece una lettera all'innamorata, a cui nasconde la sua morte quando quest'ultima decide di andare a trovarlo. Donn'Anna Luna trasforma la sua casa in un teatro dove il protagonista è assente, assente ma fin troppo vivo.

Nell'opera di Pirandello, la realtà della vita appare spesso come uno scandalo insuperabile, che il teatro o la follia hanno lo scopo di trasfigurare. Nel mondo immaginario del gioco teatrale o in quello parallelo della pazzia si può evadere, elevarsi, far vivere i morti e sfuggire alla logica paradossalmente mortifera della vita.

In Pirandello, teatro e follia sono legati. Spesso i suoi grandi personaggi sembrano pazzi, ma, contrariamente ai veri pazzi, la loro è una follia voluta, quella di chi vuole essere *come i pazzi*, e, al pari loro, rifiuta i limiti di una realtà ridotta alla sola verità dei fatti.

Donn'Anna sembra folle, eppure c'è da chiedersi se non sia lei ad avere ragione - ragione contro la ragione. Pirandello fa vacillare le nostre certezze, i nostri preconcetti: malgrado sappia che la realtà finirà per mettere fine all'illusione, ci fa capire quanto abbiamo bisogno di illusioni coscienti, e non delle menzogne che ci raccontiamo, per restare in piedi. Quanto abbiamo bisogno di teatro per affrontare la vita. Da questo punto di vista, *La vita che ti diedi* eguaglia i grandi capolavori di Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Come tu mi vuoi* e *I Giganti della montagna*, ma nella forma compatta di una favola che va all'essenziale, avvolgendosi nell'aura di una poesia miracolosa.



Nuovo dramma, vecchie ossessioni

di Roberto Alonge

[...] La verità che è in gioco è quella del rapporto madre-figlio, non come relazione particolare di Donn'Anna e di suo figlio Fulvio, bensì come valenza generale, universale, come storia eterna dell'eterno nodo Madre-Figlio. Fulvio è ritornato a Donn'Anna dopo più di sette anni vissuti lontano da lei, ed è tornato per morire. Ma al di là della morte fisica, il figlio è morto per Donn'Anna nel giorno stesso del suo ritorno, nel momento stesso in cui è tornato così diverso dal ricordo che ne serbava la madre: «Mio figlio, voi credete che mi sia morto ora, è vero? Non mi è morto ora. Io piansi invece, di nascosto, tutte le mie lagrime quando me lo vidi arrivare: - (e per questo ora non ne ho più!) - quando mi vidi ritornare un altro che non aveva nulla, più nulla di mio figlio». Di fronte alla verità epifanizzata il personaggio non può che chinare il capo, che accettare. Donn'Anna si fissa in un'immagine del figlio, nella sola immagine che ella ha del figlio, in un tentativo di trascendere il fluire del tempo: «Ma sì che egli è vivo per me, vivo di tutta la vita che io gli ho sempre data: la mia, la mia; non la sua che io non so! Se l'era vissuta lui, la sua, lontano da me, senza che io ne sapessi più nulla. E come per sette anni gliel'ho data senza che lui ci fosse più, non posso forse seguire a dargliela ancora, allo stesso modo? Che è morto di lui, che non fosse già morto per me?». Nasce la tragedia astratta, tutta risolta in una dizione asciutta, impietosa, in un dolore senza lacrime, in un dolore chiuso che non si rivolge alla divinità.

[...] A proposito dell'assenza, tutti gli snodi della novella *La camera in attesa* sono presenti nella *pièce* (il rapporto madre-figlio e il costituirsi della donna del figlio come elemento oggettivamente antagonistico rispetto alla pietosa *follia* della madre, sino al punto di *uccidere* la madre: nella novella in maniera reale, nel dramma in maniera solo metaforica). Su un punto però *La vita che ti diedi* innova rispetto a *La camera in attesa*, ed è sul complicato intreccio relativo all'antefatto: il figlio Fulvio è per così dire *fuggito* lontano dalla madre, per cadere innamorato di una donna già sposata, già madre a sua volta. Per sette anni Fulvio e Lucia si sono amati platonicamente. Poi la passione della carne è prevalsa, sia pure

per un solo amplesso. Fulvio è di nuovo fuggito, questa volta da Lucia, per ritornarsene dalla madre e morire presso quest'ultima. Lucia è rimasta miracolosamente incinta per quell'unico amplesso e viene alla casa di Donn'Anna per ritrovare Fulvio che ignora ancora essere morto. Sembra che la Duse, alla lettura del manoscritto, restasse scandalizzata e turbata proprio da questa impudica intrusione di una madre nella vita amorosa del figlio. La critica pirandelliana più recente, scaltrita da una metodologia di tipo psicoanalitico, non ha esitato invece a individuare proprio a questo livello di analisi la dimensione più nuova e più interessante della *pièce* rispetto agli antecedenti narrativi. Fulvio vive nella ossessiva centralità del dominio della madre. Si illude di sfuggire alla madre andandosene in Francia, cercando cioè una madrepatria straniera, tentando di legarsi a un'altra donna che non sia sua madre, ma non riesce che a innamorarsi di un *doppio* evidente della madre. Lucia è infatti già sposata, appartiene a un altro uomo, è cioè tabù come lo è la propria madre. Per sette anni dura uno sfiancante amore platonico; quando crolla non può che scattare l'angoscia, il senso di colpa, la maledizione per il tabù infranto. Fulvio è prigioniero in un labirinto di specchi: è sfuggito alla madre per imbattersi in Lucia; sfugge a Lucia per ritornare al punto di partenza, dalla madre. La sua morte misteriosa è una morte ovviamente psicosomatica. In Pirandello (come spesso in Ibsen) ci si ammala e si muore perché ci si sente in colpa, per punirsi ed espiare.

Da Roberto Alonge, *Introduzione a La vita che ti diedi*, in Luigi Pirandello, *La Vita che ti diedi; Ciascuno a suo modo*, Milano, Mondadori, 1992.
Per gentile concessione dell'Autore.





Colloqui con i personaggi

di Luigi Pirandello

- Non sono forse viva sempre per te?

- Oh, Mamma, sì! - io le dico. - Viva, viva, sì.

...ma non è questo! lo potrei ancora, se per pietà mi fosse stato nascosto, potrei ancora ignorare il fatto della tua morte, e immaginarti, come t'immagino, viva ancora laggiù, seduta su codesto seggiolone nel tuo solito cantuccio, piccola, coi nipotini attorno, o intenta ancora a qualche cura familiare.

Potrei seguitare a immaginarti così, con una realtà di vita che non potrebbe esser maggiore: quella stessa realtà di vita che per tanti anni, così da lontano, t'ho data sapendoti realmente seduta là in quel tuo cantuccio. Ma io piango per altro, Mamma! lo piango perché tu, Mamma, tu non puoi più dare a me una realtà!

È caduto a me, alla mia realtà, un sostegno, un conforto.

Quando tu stavi seduta laggiù in quel tuo cantuccio, io dicevo:

«Se Ella da lontano mi pensa, io sono vivo per lei».

E questo mi sosteneva, mi confortava. Ora che tu sei morta, io non dico che non sei più viva per me; tu sei viva, viva com'eri, con la stessa realtà che per tanti anni t'ho data da lontano, pensandoti, senza vedere il tuo corpo, e viva sempre sarai finché io sarò vivo; ma vedi? è questo, è questo, che io, ora, non sono più vivo, e non sarò vivo per te mai più! Perché tu non puoi più pensarmi com'io ti penso, tu non puoi più sentirmi com'io ti sento! E ben per questo, Mamma, ben per questo quelli che si credono vivi credono anche di piangere i loro morti e piangono invece una loro morte, una loro realtà che non è più nel sentimento di quelli che se ne sono andati.

Tu l'avrai sempre, sempre, nel sentimento mio: io, Mamma, invece, non l'avrò più in te.

Tu sei qui; tu m'hai parlato: sei proprio viva qui, ti vedo, vedo la tua fronte, i tuoi occhi, la tua bocca, le tue mani; vedo il corrugarsi della tua fronte, il battere dei tuoi occhi, il sorriso della tua bocca, il gesto delle tue povere piccole mani offese; e ti sento parlare, parlare veramente le parole tue: perché sei qui davanti a me una realtà vera, viva e spirante; ma che sono io, che sono più io, ora, per te? Nulla. Tu sei e sarai per sempre la Mamma mia; ma io? lo, figlio, fui e non sono più, non sarò più.

Estratto da Luigi Pirandello, *Colloqui coi personaggi* pubblicato per la prima volta in «Il Giornale di Sicilia», 17-18 agosto 1915.



La camera in attesa

di Luigi Pirandello

Il fatto è che da quattordici mesi quelle tre sorelle e la loro madre inferma credono di potere e di dovere aspettare così il *probabile* ritorno del fratello e figliuolo Cesarino, sottotenente di complemento nel 25° fanteria, partito (ormai son più di due anni) per la Tripolitania e colà distaccato nel Fezzan.

Da quattordici mesi, è vero, non hanno più notizia di lui. C'è di più. Dopo tante ricerche angosciose, suppliche e istante, è arrivata alla fine dal Comando della Colonia la comunicazione ufficiale che il sottotenente Mochi Cesare, dopo un combattimento coi ribelli, non trovandosi né tra i morti né tra i feriti né tra i prigionieri, di cui si è riuscito ad aver notizia certa, deve ritenersi disperso, anzi scomparso senz'alcuna traccia.

[...] Ebbene, non è naturale adesso che mancando davvero ogni fondamento di certezza alla supposizione che il loro caro sia morto, e accolta invece, come tutti hanno voluto, l'illusione che sia vivo, quella povera mamma inferma, quelle tre sorelle diano quanto più possono consistenza di realtà a questa illusione? Ma sì, appunto, lasciando la camera in attesa, rifacendola con cura minuziosa, traendo ogni sera dal sacchetto la camicia da notte e stendendola su le coperte rimboccate.

Perché, se si son lasciate persuadere a non piangerlo morto, a non disperarsi della sua morte, devono per forza far vedere a lui, vivo per loro, a lui che veramente può sopravvenire da un momento all'altro, che ecco, tanto esse ne sono state certe, che gli hanno financo preparato ogni sera la camicia da notte li sul letto, sul suo lettino rifatto ogni mattina, come se egli davvero la notte vi abbia dormito. Ed ecco la le nuove pantofole che Margheritina, aspettando, non si è contentata soltanto di ricamare, ma ha voluto anche far mettere su da un calzolajo, perché egli appena tornato le trovi pronte al posto delle vecchie.

Scusate tanto:

- O che non son forse morti il vostro figliuolo, la vostra figliola, quando sono partiti per gli studi nella grande città lontana?

Ah, voi fate gli scongiuri? mi date sulla voce, gridando che non sono morti nient'affatto? che saran di ritorno a fin d'anno e che intanto ricevete puntualmente loro notizie due volte la settimana?

Calmatevi, sì, via, lo credo bene. Ma come va che, passato l'anno, quando il vostro figliuolo o la vostra figliola ritornano con un anno di più dalla grande città, voi restate stupiti, storditi davanti a loro; e voi, proprio voi, con le mani aperte come a parare un dubbio che vi sgomenta, esclamate:

- Oh Dio, ma sei proprio tu? Oh Dio, come s'è fatta un'altra! Non solo nell'anima, un'altra, cioè nel modo di pensare e di sentire; ma anche nel suono della voce, anche nel corpo un'altra, nel modo di gestire, di muoversi, di guardare, di sorridere... E, con smarrimento, vi domandate: «Ma come? erano proprio così i suoi occhi? Avrei potuto giurare che il suo nasino, quand'è partita, era un pochino all'insù...».

La verità è che voi non riconoscete nel vostro figliuolo o nella vostra figliola, ritornati dopo un anno, quella stessa realtà che davate loro prima che partissero. Non c'è più, è morta quella realtà. Eppure voi non vi vestite di nero per questa morte e non piangete... ovvero sì, ne piangete, se vi fa dolore quest'altro che vi è ritornato invece del vostro figliuolo, quest'altro che voi non potete, non sapete più riconoscere.

Il vostro figliuolo, quello che voi conoscevate prima che partisse, è morto, credetelo, è morto. Solo l'esserci d'un corpo (e pur esso tanto cambiato!) vi fa dire di no. Ma lo avvertite bene, voi, ch'era un altro, quello partito un anno fa, che non è più ritornato. Ebbene, precisamente come non ritorna più alla sua mamma e alle sue tre sorelle questo Cesarino Mochi partito da due anni per la Tripolitania e colà distaccato nel Fezzan.

Estratto da Luigi Pirandello, *La camera in attesa* pubblicato per la prima volta in «La Lettera», maggio 1916.









Cecilia Bertozzi



Fabrizio Costella







TEATRONAZIONALE

**TEATRO
STABILE
TORINO**

Presidente Alessandro Bianchi

Direttore Filippo Fonsatti

Direttore artistico Valerio Binasco

Regista residente Leonardo Lidi

Artista associata Kriszta Székely

Consiglio d'Amministrazione

Alessandro Bianchi (Presidente)
Caterina Ginzburg (Vicepresidente)
Cristian Messina
Luisa Papotti
*rappresentante del Ministero
della Cultura in via di definizione*

Collegio dei Revisori dei Conti

Giorgio Cavalitto (Presidente)
Elisabetta Mazzola
Desir Cisotto

Consiglio degli Aderenti

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



Membro di

mitos21
a European theatre network



La Fondazione del Teatro Stabile di Torino opera con sistema di gestione certificato secondo le norme ISO 45001, ISO 20121 e ISO 9001

**LA VITA CHE TI DIEDI
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
NUMERO 29**

ISSN 2611-8521
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
DIRETTORE RESPONSABILE ILARIA GODINO
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE
A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO
FOTO DI SCENA LUIGI DE PALMA
L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO NEL MESE DI APRILE 2024
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



LAVAZZA
GROUP

ENTRA IN UNA NUVOLA DI GRANDI EMOZIONI



Vivi l'esperienza della Nuvola Lavazza.
Un museo interattivo, un ristorante pop e un affascinante spazio eventi.
Un viaggio emozionante in un luogo dall'aroma unico.

SCOPRI DI PIÙ

