

N. 1

*Collana diretta da* Leonardo Mancini

COMITATO SCIENTIFICO

Petra Dotlačilová (Stockholms Universitet), Rita Maria Fabris (Università degli Studi di Torino), Leonardo Mancini (Università degli Studi di Torino), Salvatore Margiotta (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”), Stefania Onesti (Università degli Studi di Padova), Matteo Paoletti (Università degli Studi di Bologna), Magnus Tessing Schneider (Aarhus Universitet), Giulia Taddeo (Università degli Studi di Genova)



# Scritture e riscritture registiche nel secondo Novecento italiano

a cura di Stefania Onesti

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Via teatrale*, n. 1  
Isbn: 9791222304984

MIM EDIZIONI SRL  
Piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

# INDICE

INTRODUZIONE <i>di Stefania Onesti</i>	7
LA VITA ALLO SPECCHIO <i>Trovarsi di Pirandello per la regia di Giorgio De Lullo di Caterina Piccione</i>	9
LA FORTUNA SULLE SCENE ITALIANE DEI <i>DUE GENTILUOMINI DI VERONA</i> TRA XX E XXI SECOLO <i>di Simona Brunetti</i>	49
“VIVERE SOLO PER PENSARE A VIVERE!” <i>Egmont (un ritratto di Goethe) di Carmelo Bene (1983) di Leonardo Mancini</i>	65
“UN PROBLEMA IMPERVIO” Luca Ronconi dirige <i>Mirra</i> (1988) <i>di Stefania Onesti</i>	91
IN CONVERSAZIONE CON REMO GIRONE	117
IN CONVERSAZIONE CON GALATEA RANZI	125
INDICE DEI NOMI	131

CATERINA PICCIONE  
LA VITA ALLO SPECCHIO.  
TROVARSI DI PIRANDELLO  
PER LA REGIA DI GIORGIO DE LULLO

*Dioniso e il mondo*

Lo specchio è simbolo dell'illusione, perché quello che vediamo nello specchio non esiste nella realtà, è soltanto un riflesso. Ma lo specchio è anche simbolo della conoscenza, perché guardandomi nello specchio io mi conosco. E lo è pure in un senso più raffinato, perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro uno specchio, ridurlo a un riflesso che io possiedo. E ora ecco la folgorazione dell'immagine orfica: Dioniso si guarda allo specchio, e vede il mondo!<sup>1</sup>

L'immagine orfica cui fa cenno Giorgio Colli è racchiusa nel mito che narra la morte di Dioniso fanciullo. Il dio viene dilaniato dai Titani perché colto di sorpresa, distratto da alcuni oggetti, tra cui una trottola, delle bambole, una palla, alcune mele d'oro e uno specchio<sup>2</sup>. Un attimo prima dello *sparagmos*, Dioniso fa in tempo a guardarsi allo specchio e con stupore osserva che esso gli rimanda il riflesso del mondo intero. Nel momento in cui il dio viene sbranato,

---

1 G. Colli, *La sapienza greca*, I, Adelphi, Milano 1977, p. 42.

2 Cfr. Clemente Alessandrino, *Protrettico*, 2, 17-18, già citato in G. Colli, *La Sapienza Greca*, I, cit., p. 245.

lo specchio si rompe in infiniti frammenti da cui ha origine la realtà nella sua molteplicità, là dove ogni scheggia conserva, replicata nella sua parzialità, l'unità della visione originaria.

Lo specchio di Dioniso rappresenta, suggerisce Andrea Tagliapietra, "la presenza del mondo a se stesso"<sup>3</sup>, stante al di qua della divisione fra soggetto e oggetto. Esso è Dioniso nel suo apparire come dio e come mondo, in un'unità indivisa, in una fondamentale co-appartenenza: "la maschera di Dioniso è doppia, come doppio era il guardarsi del dio nello specchio: qui figura di un volto, là riflesso del tutto"<sup>4</sup>. Il fenomeno drammatico originario, ovvero ciò che sta a fondamento dell'arte teatrale in generale, consiste nel vedere se stessi proprio attraverso questo specchio dionisiaco: vedersi e insieme vedere il mondo, percepirsi come uno e come tutto, rimanere assolutamente se stessi e trasformarsi davanti a sé, vivere come singolarità e vedersi vivere in tutte le maschere della storia. Nello specchio di Dioniso si supera l'ermeneutica dello svelamento, la quale presupporrebbe la realtà di un volto vero da contrapporre al riflesso. Di più, nello specchio di Dioniso si va al di là del principio di non contraddizione, riconoscendo che si è sempre se stessi e, al contempo, altro da sé. L'idea di un'insuperabile alterità, che rende vana qualsiasi ricerca dell'autentico, è l'insegnamento più profondo di questa immagine "che condanna tutte le cose del mondo a manifestarsi in un modo sdoppiato, di cui l'aspetto conoscibile non è mai quello diretto, ma sempre quello che si dà, paolinamente, *per speculum et in aenigmate*"<sup>5</sup>.

Uno specchio simile a quello di Dioniso percorre le pagine di Luigi Pirandello e la regia di Giorgio De Lullo dell'opera teatrale *Trovarsi*. Per cogliere la portata che l'immagine emblematica dello specchio assume in quest'opera, occorre preliminarmente ricostruire l'attività del regista e la sua poetica, con particolare attenzione agli allestimenti pirandelliani. Alla luce di ciò, si potrà poi condurre un'analisi dettagliata di *Trovarsi* tra testo e regia. Sarà così possi-

3 A. Tagliapietra *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 65.

4 Ivi, p. 32.

5 A. Tagliapietra, *Kant e l'Apocalisse*, in I. Kant, *La fine di tutte le cose*, a cura di A. Tagliapietra, traduzione di E. Tetamo, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 109.

bile comprendere come mai Donata, l'attrice protagonista, durante tutta l'opera si guardi e si riguardi allo specchio, lo nasconda e lo sveli, lo rifiuti e lo cerchi, irresistibilmente attratta da questo oggetto come solo la verità può attrarre.

### *Gli spettacoli pirandelliani di De Lullo*

Dopo un trionfale debutto con *Il candeliere* di Alfred de Musset per la regia di Orazio Costa nel 1945 al Teatro Eliseo di Roma<sup>6</sup>, Giorgio De Lullo comincia una brillante carriera di attore. Viene diretto in numerosi allestimenti da Luchino Visconti e Giorgio Strehler<sup>7</sup>, a fianco dei quali matura come attore e sviluppa una visione della regia che ancora non elabora in modo esplicito e cosciente. Non coltiva infatti ambizioni registiche quando fonda la Compagnia dei Giovani, nel 1954, insieme a Rossella Falk e Romolo Valli. I tre sono legati da un'amicizia profonda e dalla volontà di dar vita a una compagnia con attori fissi, che condividano una comune visione del teatro. Inizialmente nel progetto doveva esserci anche Marcello Mastroianni, che però si ritira a causa di più allettanti proposte cinematografiche, e viene quindi sostituito da Tino Buazzelli; si aggiunge anche la giovane Anna Maria Guarnieri. L'esordio alla regia di De Lullo avviene con *Gigi* di Colette per motivi essenzialmente contingenti ed economici: il primo spettacolo dei Giovani, *Lorenzaccio* di de Musset diretto da Luigi Squarzina, è "un successo di immagine, ma un insuccesso economico"<sup>8</sup>; i Giovani devono mettere in scena

---

6 Di questo debutto riferisce Rossella Falk: "posso dire di non ricordare di avere mai visto, in tutta la mia vita, in Italia ed all'estero, un successo così incredibile come quello che ebbe Giorgio De Lullo interpretando *Il candeliere*, con la Pagnani al Teatro Eliseo. Ci fu un applauso alla fine di una canzone che lui cantò con molta delicatezza, con molta grazia, che durò, credo, quindici minuti". Intervista a Rossella Falk di F. Poggiali (2000), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano. Dal teatro alla televisione*, Mimesis, Milano 2013, p. 41.

7 Per la cronologia della vita e delle opere di De Lullo, cfr. A. Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, ETS, Pisa 2007, pp. 203-208.

8 Intervista di Silvana Matarazzo ad Andrea Bisicchia, contenuta nel documentario RAI "La Compagnia dei Giovani", ciclo "I teatri alla radio";

*Gigi* perché l'impresario ha acquistato i diritti dell'opera, anche se essa non prevede ruoli per cui la maggior parte degli attori siano particolarmente calzanti (eccetto la Guarnieri); si manifesta allora uno spirito di gruppo del tutto contrario alla logica mattatoriale, che è tratto essenziale della Compagnia dei Giovani, per cui gli attori si adattano anche a parti minori, anche se avrebbero potuto essere tutti primi attori. Così, De Lullo accetta di vestire i panni del regista, riscuotendo un grande successo. Dopo *Gigi*, la compagnia viene rilevata dall'impresario Carlo Alberto Cappelli, Buazzelli si ritira, comincia l'importante e duratura collaborazione con lo scenografo Pier Luigi Pizzi e, con l'ingresso in ditta di Elsa Albani e Ferruccio De Ceresa, la formazione rimane praticamente stabile fino allo scioglimento della compagnia (a eccezione della Guarnieri che lascia i Giovani nel 1963). *Tournée* celebri contribuiscono all'affermazione internazionale della compagnia, dal Sud America all'Est Europa. I Giovani si distinguono per la scelta di un repertorio eterogeneo, raffinato e insolito, che affianca testi noti a opere minori di autori classici (per esempio *Le morbinose* di Goldoni), offre grande spazio ad autori contemporanei<sup>9</sup> e valorizza la drammaturgia nazionale, in particolare di Pirandello.

Gli allestimenti dei testi dell'autore siciliano da parte della Compagnia dei Giovani segnano una svolta fondamentale per il teatro italiano: sia per la compagnia, che acquista una corda fondamentale della sua poetica, sia per le drammaturgie dell'autore siciliano, che conoscono un rinnovamento radicale. Il primo testo affrontato, *Lazzaro*, per la regia di Valli, portato in scena durante la *tournee* in Sud America del 1957, non ha grande successo. Tutt'altra sorte hanno le regie di De Lullo dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1963)<sup>10</sup>, *Il giuoco delle parti* (1965) e *L'amica delle mogli* (1968). Alber-

---

consultabile all'indirizzo: <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/07/I-teatri-alla-radio-del-07072020-La-Compagnia-dei-Giovani-Conversazione-con-Andrea-Bisicchia-f2dd96b4-a007-41ed-8feb-404ff7314f4.html> (ultima consultazione 30/7/23).

- 9 Diego Fabbri scrive proprio per i Giovani *La bugiarda* (1955, poi seguita da due edizioni successive) e *Il confidente* (1964). Giuseppe Patroni Griffi diviene il drammaturgo della compagnia con la trilogia *D'amore si muore* (1958), *Anima nera* (1960), *Metti, una sera a cena* (1966).
- 10 Andrea Bisicchia parla di un'"operazione filologico-filosofica" da cui ha origine un'edizione storica, straordinaria a tal punto che nessuno osa farne

to Bentoglio scrive in proposito: “il lavoro sul teatro di Pirandello compiuto dai Giovani, sempre contrassegnato da un esemplare rigore formale, figurativo, estetico e filologico, ha aperto la strada a una nuova stagione delle rappresentazioni pirandelliane; non solo, ma ha anche fornito un metodo di lavoro a regista e interpreti”<sup>11</sup>. Prendendo le distanze da qualsiasi intonazione regionalistica, De Lullo si scarta dalle convenzioni del “pirandellismo”. Egli libera i testi dell’autore siciliano dalle strette maglie di allestimenti borgheesi e di maniera per mostrarne il valore classico e insieme contemporaneo.

In questa direzione vanno le scelte di scenografie e costumi caratterizzati da una certa indeterminatezza, che richiamano sì l’attualità, così che il pubblico possa percepirla come prossima a sé, ma che pure hanno una neutralità e una sobrietà al di sopra delle mode del tempo. Se Pizzi si ispira alle avanguardie, da Casorati a Klimt, è per creare un’atmosfera sospesa e astratta, marcata da una capacità d’evocazione che non si risolve in una citazione diretta di correnti artistiche determinate. Questo tipo di atmosfera è dirimente per la credibilità delle messe in scena, come emerge per esempio nel momento in cui De Lullo si accorge dei limiti dell’edizione dei *Sei personaggi* allestita in Russia con abiti e scene degli anni Venti: secondo De Lullo “si era attenuata l’aggressività del nucleo drammatico”<sup>12</sup> rispetto alle prove senza costumi. Perciò, per l’edizione successiva italiana De Lullo e Pizzi costruiscono una scena di attualità astratta, la quale diviene poi cifra distintiva di tutte le messe in scena pirandelliane dei Giovani. Questo linguaggio formale è rivolto alla ricerca di un valore universale nelle opere, per cui gli elementi locali vengono attenuati, tutto è ridotto all’essenziale, il valore del

---

un’altra per vari anni (A. Bisicchia, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, Utet Università, Torino 2007, p. 107).

- 11 A. Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d’autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, cit., p. 28.
- 12 Intervista a Valli e De Lullo sui *Sei personaggi*, in onda su Radio Tre nel 1967 nel programma *Luigi Pirandello. Cento anni dalla nascita*, ora contenuta nel documentario RAI “La Compagnia dei Giovani”, ciclo “I teatri alla radio”; consultabile all’indirizzo: <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/06/I-teatri-alla-radio-del-01072020-La-Compagnia-dei-Giovani-Le-messe-in-scena-pirandelliane-1-52db4157-a46b-4216-8dfb-4444008d63be.html> (ultima consultazione 30/7/23).

dramma viene preso dal suo tempo e reso assoluto: “con personaggi e temi naturalistici, si salta lontani un miglio dal naturalismo”<sup>13</sup>.

Oltre ad avere un carattere provinciale e temporalmente circoscritto, le messe in scena di Pirandello prima di De Lullo tendevano a sottolineare la portata intellettuale dei testi a discapito dell’umanità dei personaggi. Il regista si pone in netta contraddizione con questo *modus operandi*: “Esisteva tutta una ‘maniera’ di allestire Pirandello per cui si finiva – nella stragrande maggioranza dei casi – per non capire non solo l’essenza più nascosta, ma neppure i pregi più immediati di Pirandello. Era la vecchia eredità tilgheriana, forse, che resisteva a parlarci di ‘filosofia’ e non di ‘teatro’”<sup>14</sup>. L’intellettualismo soffoca le tematiche umane e vitali che sono presenti nei testi pirandelliani. Peraltro, l’urgenza di leggere nelle pagine dell’autore siciliano qualcosa che ecceda sofismi non appartiene solo a De Lullo, anzi, è comune a molte voci della cultura: nel programma di sala di *Trovarsi* (1974) vengono citati T. S. Eliot, secondo il quale Pirandello ha la forza di “frantumare l’involucro del realismo per giungere al nocciolo della realtà”<sup>15</sup> e Silvio D’Amico, che sostiene: “Pirandello è, per noi, il poeta di un’epoca in tragico disfacimento: non sofisticato, non cerebrale: anzi attorto e disperato, in uno spasimo supremo. Crollo del mondo, come d’un castello di carte; dissolta ogni realtà, non solo dell’oggetto, ma del soggetto che la pensa”<sup>16</sup>. Si delinea così una nuova prospettiva interpretativa: la messa in questione pirandelliana della realtà non ha un valore esclusivamente intellettuale, bensì esistenziale. Così scrive lapidariamente Franca Angelini:

---

13 G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, p. 108.

14 Programma di sala de *La dodicesima notte... o quel che volete di William Shakespeare*, Compagnia di prosa del Teatro Eliseo, diretta da Giorgio De Lullo e Romolo Valli; regia di Giorgio De Lullo e Romolo Valli; scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, stagione 1978-1979.

15 Programma di sala di *Trovarsi* di Luigi Pirandello, Compagnia di prosa Rossella Falk; regia di Giorgio De Lullo; con Ugo Pagliani e la partecipazione di Elsa Albani; scene e costumi di Pier Luigi Pizzi; stagione 1973-1974; in scena a Roma, Teatro Valle, dal 14 gennaio 1974.

16 *Ibidem*.

Il Pirandello nostro contemporaneo non è l'inventore di macchine così teatrali come narrative, il cultore del paradosso, il divulgatore di sofismi. Se una costante c'è in questo drammaturgo che ha battuto tutte le strade del teatro fino alle soglie dell'avanguardia, va cercata nella zona calda delle passioni, nelle epifanie e nei residui dell'essere dentro la maledizione dell'esistere<sup>17</sup>.

De Lullo risponde pienamente a quest'urgenza comune di scoprire in Pirandello un cantore dell'umanità e delle passioni. Anche i passaggi più riflessivi vengono declinati in chiave esistenziale, i *raisonneurs* non sono astrusi intellettuali, ma personaggi alla ricerca del senso profondo dell'azione umana. Come osserva Roberto Alonge, "l'intenzione di De Lullo e di Valli è sempre stata quella di liberare Pirandello dall'etichetta di autore cerebrale, mostrando piuttosto il risvolto assai umano, doloroso, straziante, delle creature pirandelliane"<sup>18</sup>. Anche Fabio Poggiali, nell'ampia e preziosa analisi che conduce attorno a De Lullo regista pirandelliano, non manca di sottolineare l'aspetto umanamente rivoluzionario delle messe in scena dei Giovani: "Attraverso le regie di De Lullo e grazie alle magistrali interpretazioni di Rossella Falk e Romolo Valli, si riscoprì un Pirandello non più visto sotto l'ottica di un sofisticato cerebralismo e intellettualismo, ma valutato prima di tutto come un autore teatrale che seppe esprimere, meglio di chiunque altro nel XX secolo, l'angoscia e le contraddizioni dell'uomo moderno"<sup>19</sup>.

Il lavoro di De Lullo su Pirandello continua anche dopo lo scioglimento formale della Compagnia dei Giovani, avvenuto nel 1970 per problemi di gestione economica. I membri della compagnia continuano a collaborare negli anni successivi per mettere in scena *Così è (se vi pare)* (1971-1972, in sodalizio con la Morelli-Stoppa), *Trovarsi* (1974), *Tutto per bene* (1975) ed *Enrico IV* (1977). Quest'ultima opera vede Valli assoluto protagonista, primo attore dal peso decisamente preponderante rispetto agli altri personaggi in scena: questo tipo di dinamica, che si ritrova parimenti in *Trovarsi*

17 F. Angelini, *Dall'arazzo alla scena: Pirandello e la messinscena*, in *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986, p. 9.

18 R. Alonge, *Le messinscena dei Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Testo e messa in scena in Pirandello*, cit., p. 76.

19 F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 23.

con la Falk, riflette il mutamento dei tempi rispetto ai primi anni della compagnia, anche se la regia di De Lullo resta costantemente riconoscibile.

*Parola potente signora: lineamenti della regia di De Lullo*

Per realizzare un rinnovamento rispetto alla “maniera” in uso negli allestimenti pirandelliani, De Lullo ricerca con i suoi attori uno stile recitativo distante dalle convenzioni. Egli vuole risultare credibile senza cedere al naturalismo: “il pubblico deve credere senza riserve alla verità di ciò che accade sulla scena”<sup>20</sup>. De Lullo persegue un equilibrio tra controllo e passione, per cui gli attori devono mostrarsi profondamente immedesimati, ma anche sobri e leggeri. Basti pensare alla recitazione di Valli, definito un “attore di testa” in quanto brillante, ironico e razionale, ma dotato anche di una profonda carica drammatica. Per trovare questo equilibrio, De Lullo richiede ai suoi interpreti un allenamento al coinvolgimento emotivo e, al contempo, una conoscenza razionale dei dettagli del testo. Egli esige dagli attori la massima disciplina affinché siano padroni di ogni gesto e di ogni intonazione.

Il punto di partenza imprescindibile nelle regie di De Lullo consiste in uno studio minuzioso del testo da mettere in scena: “il testo per me è ‘sacro’, indipendentemente dai suoi valori, siano essi altissimi come nei classici o modesti, o addirittura inesistenti, come in certe commedie di consumo”<sup>21</sup>. L’approccio di De Lullo può essere definito critico, in senso filologico, poiché è volto essenzialmente a scavare nel testo e a restituirne il senso. Egli difende un’essenziale fedeltà alla pagina drammaturgica. Ciò non significa che, per esprimere tutte le possibilità contenute in un’opera, non sia necessario a volte operare piccoli cambiamenti rispetto alla lettera del testo. La mano del regista non modifica mai la struttura drammatica, ma interviene soltanto per “mascherare” vuoti o distrazioni: “Aborro

20 Intervista a De Lullo su “D’amore si muore” in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico: ricordando un maestro dello spettacolo italiano*, Marsilio, Venezia 1996, p. 22.

21 Affermazione di De Lullo contenuta in G. Antonucci, *La regia teatrale in Italia*, Abete, Roma 1978, p. 75.

da una concezione della regia che arriva all'ascetismo e si pone al servizio dei difetti del testo"<sup>22</sup>. De Lullo non apporta correzioni prescrittive, non ha regole e stilemi cui adattare il testo, anzi, contrappone al vanto inventivo del regista creativo, un lavoro di finezza, un *labor* che è innanzitutto fatica e disciplina quotidiana. Lo studio infinitamente meticoloso del testo induce il regista ad assumere un atteggiamento puntiglioso, persino snervante, durante le lunghissime prove. Anche dopo le repliche più riuscite, le prove continuano indefinitamente: "*Il diario di Anna Frank* aveva superato le duecento repliche e Giorgio passava ancora i pomeriggi a ripetere con gli attori le scene che non gli erano piaciute la sera precedente"<sup>23</sup>.

Un tratto distintivo della regia di De Lullo è il rigore della scena che risulta dal lavoro di ricamo finissimo condotto nelle prove con severità e pazienza infinite. Lo studio del personaggio arriva alla vivisezione, tanto che le prove dei suoi spettacoli assumono una portata didattica: il regista insegna l'arte dell'attore, non si limita a dirigere, ma svela la logica sottesa alla scena. Il "laccato nitore" e il "compiaciuto formalismo"<sup>24</sup> che Paolo Puppa vede negli allestimenti pirandelliani di De Lullo sono radicati in uno studio approfondito del minimo dettaglio. Il regista non lascia spazio al caso, nella convinzione che la spontaneità e l'improvvisazione siano indice di diletterantismo sulla scena. Egli richiede agli attori un'assoluta intransigenza, che ricompensa garantendo uno spazio in scena congruo e appagante per ciascuno, poiché anche chi interpreta un ruolo secondario viene valorizzato dal lavoro profondissimo condotto sul minimo dettaglio: "la sua coscienza d'attore non lo indurrà mai a sacrificare la valorizzazione dell'attore a vantaggio di un exploit registico; tanto è vero che gli attori escono sempre in gran luce dalla sua regia"<sup>25</sup>. Gli attori sono punto di partenza e di arrivo della regia di De Lullo: le potenzialità drammatiche degli interpreti, che il regista conosce a fondo, vengono messe a frutto per

---

22 Intervista a De Lullo su "Le donne di buon umore" ovvero "Le morbinose", in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., pp. 48-49.

23 T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., pp. 10-11.

24 P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari 1990, p. 160.

25 Lettera di Valli a Kezich, 1° novembre 1958, in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 113.

la caratterizzazione dei personaggi. De Lullo afferma di ispirarsi a Visconti e a Costa, ossia a “registi che credono nell’attore, aiutandolo ad esprimere compiutamente tutte le sue possibilità espressive. Il rapporto regista/attore – io sono un regista che lavora moltissimo sugli attori – è assolutamente centrale nella nascita dello spettacolo e deve essere un rapporto di mutua collaborazione”<sup>26</sup>.

La direzione di De Lullo è precisa e vincolante, tanto che gli costa la fama di regista tirannico. Questo atteggiamento non è sempre visto positivamente dai suoi collaboratori, come ricorda Anna Maria Guarnieri: “De Lullo era un regista molto esigente, prepotentissimo, bisognava fare solo quello che voleva lui. Una volta insieme ad Elsa Albani gli dicemmo: ‘Guarda Giorgio, qui noi avremmo pensato...’ lui ci disse questa frase che non mi dimenticherò mai: ‘Voi non dovete pensare, dovete fare quello che dico io’”<sup>27</sup>. Essendo egli stesso un attore, De Lullo mostra in prima persona le scene che gli attori devono replicare. Ugo Pagliai racconta che durante le prove di *Trovarsi* “per far capire a Rossella un determinato passaggio della protagonista, questo grande maestro salì sul palcoscenico e recitò una scena piangendo, quasi trasfigurandosi; dava quel quid in più ai vari personaggi, e tutti noi eravamo incantati”<sup>28</sup>. De Lullo trova l’intonazione e il gesto che l’attore deve ripetere, far propri, esplorare. La medesima dinamica viene osservata da Pizzi: “alle prove dava sempre lui l’intonazione a ciascuno. Diceva una battuta e poi voleva che l’attore la ripettesse esattamente come lui l’aveva impostata. Poteva restare ore su una stessa battuta”<sup>29</sup>; parimenti afferma la Falk: “quella stessa battuta che io, per esempio, dicevo in un modo, suggerita da lui poteva esser detta in cinquanta modi diversi. Si trattava

26 Affermazione di De Lullo contenuta in G. Antonucci, *La regia teatrale in Italia*, cit., p. 78.

27 Il ricordo di Anna Maria Guarnieri è contenuto nel documentario RAI “La compagnia dei Giovani”, ciclo “I teatri alla radio”; consultabile all’indirizzo: <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/06/I-teatri-alla-radio-del-29062020-Un-ricordo-di-Anna-Maria-Guarnieri-e-Vicino-e-difficile-1-par-te-f2d05b43-2ca3-40d7-9be5-5b176eb1c787.html> (ultima consultazione 30/7/23).

28 Intervista a Ugo Pagliai di F. Poggiali (2012), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., pp. 183-184.

29 Intervista a Pier Luigi Pizzi di F. Poggiali (2012), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 62.

di decidere quale fosse il migliore”<sup>30</sup>. I molti modi in cui una stessa battuta può esser pronunciata vengono vagliati da attori e regista durante la lettura a tavolino, tappa fondamentale dell’analisi drammaturgica. Valli ricostruisce questa pratica in modo molto evocativo:

La lettura a tavolino, lunga e minuziosa, ma fondamentale: si revisiona la battuta nelle sue componenti strutturali, lessicali, formali. Attraverso la scomposizione graduale di un testo, attraverso sondaggi sempre più profondi, si giunge ad una specie di contatto quotidiano con i temi e i personaggi offerti da un testo. Questo permette di scoprire, per esempio in Pirandello, che una battuta è il corrispettivo lessicale, a volte fonetico, di verità psicologiche contenute nella natura stessa della scrittura. Il lavoro dettagliato, minuzioso sulla battuta porta non solo a verificare fatti stilistici fondamentali, ma a trovare le componenti psicologiche, etiche, contenute nella necessità che ha il personaggio di esprimersi attraverso un linguaggio che sia specchio della sua natura<sup>31</sup>.

Emerge qui l’asse portante del lavoro sul testo condotto da De Lullo, ovvero la centralità della parola. Fuoco assoluto della scena, la parola viene sondata tanto come *phoné*, nella sua dimensione sonora, intonazione e musicalità, quanto come *logos*, nella sua portata logica, semantica e discorsiva.

Da una parte, De Lullo esplora la parola in quanto *phoné*, che colpisce il pubblico come vibrazione sonora, grado zero della musicalità della lingua. Egli orchestra il *côté* acustico della scena in maniera precisissima, tanto che Umberto Orsini riconosce in lui “un direttore di spettacoli che erano una specie di concerto vocale per cui una dissonanza era una stonatura”<sup>32</sup>. De Lullo cura ogni minima intonazione, guardando alla drammaturgia come a una partitu-

---

30 Intervista a Rossella Falk di F. Poggiali (2000), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 64.

31 Dichiarazione di Valli contenuta in G. Davico Bonino (a cura di), *Romolo Valli ritratto d’attore*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 165-166.

32 La dichiarazione di Umberto Orsini è contenuta nel documentario RAI “La Compagnia dei Giovani”, ciclo “I teatri alla radio”; consultabile all’indirizzo: <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/07/I-teatri-alla-radio-del-07072020-La-Compagnia-dei-Giovani-Conversazione-con-Andrea-Bisicchia-f2d-d96b4-a007-41ed-8feb-404ff7314f4.html> (ultima consultazione 30/7/2023).

ra musicale. La scomposizione fonetica della parola contribuisce a creare una scena sinfonica, così che il significato del linguaggio può talvolta passare in secondo piano, nella “sottolineatura della parola come sostanza drammaturgica autonoma, fuori dalle regole del dialogo, del quale può infatti anche accadere, nel corso dello spettacolo, di non far conto”<sup>33</sup>.

D'altra parte, De Lullo è attentissimo alla parola in quanto *logos*, che deve arrivare allo spettatore come discorso razionale e pienamente comprensibile. Un'indicazione apparentemente banale del regista viene riferita da tutti gli attori con cui ha lavorato: “pensare a ogni frase nel momento stesso in cui la [si] dice”<sup>34</sup>. È importante che gli attori non si perdano nella cantilena e nella ripetizione meccanica delle battute, ma che abbiano ben chiaro il senso del linguaggio utilizzato, in tutte le sue sfumature; solo così anche il pubblico può accedervi pienamente. Ciò non vuol dire semplicemente arrestarsi al significato primo della lingua, poiché sempre è possibile intravedere risvolti imprevedibili sotto il contenuto più ovvio delle parole. Elsa Albani racconta:

un'altra cosa che ricordo, di quelle lunghe sessioni di prova, era l'importanza che Giorgio dava al sottotesto, a tutto quello cioè che si nasconde sotto la semplice battuta di un copione e che l'attore deve essere capace di far emergere, di far arrivare allo spettatore. Quella che è poi l'interpretazione di un testo. In questo Giorgio era veramente estremo. Le sue intonazioni erano una partitura minutissima, dettagliatissima, fatta di microfonazioni che poi spettava a noi ricomporre e alle quali dar voce. Ogni frase, ogni parola, aveva il suo sottotesto e su quello puntava il lavoro di Giorgio. Il sottotesto era la cosa su cui amava lavorare di più<sup>35</sup>.

In questo senso, l'operazione sul testo di De Lullo è un'interpretazione che sfiora l'esegesi. La vocazione ermeneutica del suo

33 Maria Raimondo su *L'amica delle mogli* stagione 1968-1969, in *Il Dramma*, anno 44, n. 2.

34 Intervista a De Lullo su “Le donne di buon umore” ovvero “Le morbinose”, in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 53.

35 M. Manuali, *L'ottava valigia. Intervista con Elsa Albani*, MTTM edizioni, Perugia 2011, p. 63.

lavoro lo porta a scoprire elementi sotterranei del testo, il quale si stratifica in molti livelli di senso. Dilatare una battuta, come spesso invita a fare De Lullo, è un modo per alludere a un senso più vasto sintetizzato in poche parole. La potenza della lingua va oltre i confini del suo significato univoco e convenzionale, giacché ogni parola può contenere infinite gamme psicologiche ed emotive. La recitazione asciutta, essenziale e sostenuta dei suoi attori ha precisamente lo scopo di suggerire una molteplicità indefinita di significati nascosti sotto le parole. La portata filosofica di una scena così composta appare dirompente.

Tullio Kezich scrive che De Lullo “non ama teorizzare sul proprio mestiere, ha paura di condizionarsi ad una poetica particolare. Gli piace il teatro in blocco, con l’immensa gamma delle sue possibilità, e rivendica per sé la libertà dell’artigiano”<sup>36</sup>. In questo senso il suo teatro viene definito “empirico”. De Lullo stesso usa questo termine: “non parliamo di metodo, per carità. Io sono un empirico”<sup>37</sup>. Ponendosi al servizio del pubblico, nella volontà di risultare comprensibile, egli ricerca di volta in volta la strategia giusta, senza partire da principi intellettuali. L’atteggiamento artigianale della sua regia sfugge la precettistica, ha un carattere effettivamente “concreto” ed “empirico”. Nondimeno, la sua scena ha qualcosa di assolutamente “astratto” e “metafisico”. Vi è una cifra di mistero nella sua parola, vivisezionata eppure inafferrabile, rarefatta, incorporata, universale. L’uso del linguaggio di De Lullo, scartandosi dal realismo, tende all’astrazione e all’universalizzazione, va dall’uno (significato ordinario e banale) ai molti (sviluppi imprevedibili del senso). Nella liberazione di tutte le potenzialità della parola, al pari della musica dodecafonica e della pittura cubista, l’atmosfera simbolica e rarefatta della sua scena è un’apertura di mondi possibili.

---

36 T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 9.

37 Intervista a De Lullo su “D’amore si muore” in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 23.

### Trovarsi per la Compagnia di prosa Rossella Falk

Dopo aver messo in luce alcuni caratteri della regia di De Lullo, è possibile introdurre lo spettacolo *Trovarsi*, che debutta il 14 gennaio 1974 al Teatro Valle di Roma. Rossella Falk, capocomico della compagnia di prosa in scena, sceglie questo testo, riesce a ottenere la concessione dei diritti da parte di Marta Abba<sup>38</sup> e vuole la regia di De Lullo<sup>39</sup>. L'analisi dello spettacolo viene qui condotta sulla base della versione televisiva trasmessa dalla Rai il 2 maggio 1975<sup>40</sup>.

La registrazione avviene in uno studio televisivo ricostruito per l'occasione e rispecchia lo spettacolo, De Lullo ne cura la regia con l'obiettivo di rendere fedelmente il suo allestimento teatrale. Non-dimeno, il regista non esita a utilizzare espedienti squisitamente cinematografici, non vuole far dimenticare la telecamera, né ignora il montaggio. Egli non sceglie una ripresa da camera fissa: "sono per esperienza personale totalmente contrario all'ingresso puro e

---

38 L'intraprendenza della Falk è evidente sin dalla fondazione della Compagnia dei Giovani, di cui è responsabile principale. È la Falk infatti a prendere accordi con Paone mentre De Lullo e Valli sono in *tournee* in Sud America con il Piccolo Teatro. L'attrice inizia a organizzare le attività della compagnia, scoprendo tra l'altro il talento della Guarnieri e proponendole di entrare in ditta (testimonianza di Rossella Falk, raccolta da Rita Beccalli il 23 novembre 1994, in A. Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio de Lullo*, cit., p. 11).

39 Si noti che *Trovarsi* è l'unico allestimento pirandelliano di De Lullo in cui manca Valli; il ruolo del protagonista maschile viene interpretato da Ugo Pagliai, il quale apprezza i lavori precedenti della Compagnia dei Giovani: "andare a vedere uno spettacolo dei 'Giovani' era una gioia da tutti i punti di vista: dalla scena ai costumi; dalle musiche alla recitazione, allo spettacolo in sé" (Intervista a Ugo Pagliai di F. Poggiali [2012], ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., pp. 70-71).

40 Regia di Giorgio De Lullo; scene e costumi Pier Luigi Pizzi; luci Davide Altschuler; Personaggi e interpreti: Donata Genzi: Rossella Falk; Elisa Arcuri: Nora Ricci; Dottore: Armando Furlai; Elj Nielsen: Ugo Pagliai; Conte Gianfranco Mola: Corrado Annicelli; Marchesa Bovenò: Nietta Zocchi; Nina: Liliana Sorrentino; Enrico: Claudio Sorrentino; Carlo Giviero: Salvatore Martino; Salò: Antonio Colonnello; Volpes: Giancarlo Muratori; Cameriera: Gabriella Gabrielli. Videoregistrazione disponibile in DVD, durata 148' / bianco e nero / lingua: italiano / formato video: PAL 1.33:1 4/3 (formato originale televisivo) / Tipo DVD: DVD 9 / Audio: Dolby Digital 2.0 (Dual mono) / 1975. Materiali Rai Radiotelevisione Italiana, su licenza esclusiva Rai Trade, copyright RCS libri, edizione 2008.

semplice delle telecamere nei teatri: la ripresa che verrà fuori sarà smorta, omicida del movimento; apparirà tutto in una nebbia incomprendibile<sup>41</sup>. De Lullo è animato dalla convinzione che la mera registrazione dell'azione scenica non sia efficace, eppure resta profondamente ancorato alla dimensione teatrale dell'opera. Ciò accade nella misura in cui la teatralità viene esplorata e potenziata attraverso un medium altro. Gli espedienti cinematografici messi in campo non modificano la scena, anzi, hanno lo scopo di mostrare aspetti della drammaturgia pirandelliana inevitabilmente invisibili a teatro. Questo processo avviene in *Trovarsi*, dove la dimensione di intimità viene accentuata dalle possibilità del linguaggio cinematografico (con primi piani e zoom su dettagli, di contrasto a scene d'insieme), ma anche per esempio nei *Sei personaggi*, dove la ripresa riesce a esser fedele a quella platea vuota di cui scrive Pirandello, drammaturgicamente centrale eppure impossibile da rendere a teatro. Le inquadrature sono nette e significative, tanto che l'occhio della telecamera somiglia ad uno spettatore d'eccezione. De Lullo utilizza la registrazione televisiva "sia come uno strumento utile per una ricerca del significato profondo dell'opera pirandelliana, sia come insostituibile lavoro di educazione al teatro, di testimonianza per future generazioni"<sup>42</sup>.

Rossella Falk è assoluta protagonista dello spettacolo. Interpreta Donata, nome emblematico, un'attrice che non si limita a dar vita ai personaggi, ma dona la sua vita alla scena, sacrificando ogni forma di vissuto personale al teatro. L'opera racchiude un'immagine del rapporto tra attore e personaggio evoluta nel corso dell'esperienza di Pirandello capocomico, in Italia e all'estero. In quest'opera la considerazione del lavoro d'attore è lontana dall'idea di mestierante incolto che caratterizzava il gruppo degli Attori sul palcoscenico accanto ai sei Personaggi (non a caso resi grotteschi nella versione di De Lullo), e fa un passo oltre anche rispetto alla protesta dei professionisti di *Questa sera si recita a soggetto*. Al centro vi è il nodo che intreccia vita e teatro ormai libero da qualsiasi forma di metateatro. La verità del mondo e la verità della scena sono confuse

---

41 Dichiarazione di De Lullo contenuta in *Dieci anni di televisione in Italia*, ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1964, p. 91.

42 F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 105.

nell'esperienza di un'attrice che vive le molte vite dei suoi personaggi, perdendo il confine tra realtà e finzione. Il rapporto paradossale fra teatro e mondo emerge non come sofisma intellettualistico, bensì come nodo umano, vitale, esistenziale.

In *Trovarsi* non vi è capocomico, drammaturgo o compagnia, ma la solitudine quasi ottocentesca della grande attrice. Incarnazione della diva, Donata è un modello paradigmatico per la stessa Falk e il suo modo d'essere attrice:

Io mi sono sempre considerata una materia viva nelle mani di quel grande maestro e non ho mai fatto nessuna fatica particolare per accedere ai suoi desideri, comprenderli e seguirlo in quello che lui mi chiedeva, nei suoi giustissimi punti di vista sulla creazione dei personaggi. Ero, se vuoi, una bambola telecomandata che ogni volta cambiava vestito, accento, sentimenti, consenziente e paziente fino forse all'indifferenza. Io, per dirla, pirandellianamente, per me non esisteva e sono felice che sia stato così<sup>43</sup>.

La grande fiducia che la Falk nutre nei confronti di De Lullo le permette di interpretare i ruoli più diversi, perdendo i confini di se stessa, esattamente come accade a Donata. Il legame della Falk con De Lullo è umano e professionale, comincia dagli esordi della Falk nel mondo del teatro<sup>44</sup> e continua negli anni successivi lo scioglimento della Compagnia dei Giovani (sono fianco a fianco anche per *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas *filis* nel 1975). La profondissima conoscenza personale tra De Lullo e la Falk costituisce una risorsa importante per la caratterizzazione dei personaggi e per il consolidamento di un metodo di lavoro preciso: la Falk ama l'implacabilità del regista e si ritrova pienamente nella

---

43 Intervista a Rossella Falk di F. Poggiali (2012), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 190.

44 Ricordando i suoi esordi, la Falk racconta sempre di aver iniziato a far teatro proprio a causa di De Lullo, che le propone di iscriversi in accademia perché "là sono tutte racchie". L'aneddoto è ripetuto molte volte, ad esempio nel dialogo riportato in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico* (cit., p. 95) o nel documentario "Rossella Falk" di Francesco D'Arma, con la regia di Raffaella Maresti, per la serie "In scena", consultabile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=jlKgBEH1H6s> (ultima consultazione 30/7/23).

sua cura minuziosa dei dettagli, che la fa sentire sicura in scena. La condivisione delle esistenze tra la Falk e De Lullo, e più in generale tra tutti i componenti della Compagnia dei Giovani, andando ben oltre il palcoscenico, si rispecchia profondamente nella co-appartenenza tra vita e teatro che è al centro di *Trovarsi*:

Vivevamo insieme l'uno per l'altro: la nostra vita era il teatro e il teatro era la nostra vita. [...] Giorgio mi ha adorato come donna e come attrice; con me ha "giocato" molto sul palcoscenico, mi vedeva bellissima e disponibile, un violino da suonare in tutte le tonalità: nei toni alti e nei toni bassi, in ruoli improbabili di "vecchie" o di "bambine". Sapeva che poteva permettersi, con me, qualsiasi cosa, e io lo assecondavo, fidandomi ciecamente di lui<sup>45</sup>.

Tutte le testimonianze della Compagnia dei Giovani raccontano di una vita condivisa da un punto di vista materiale, ideale e professionale: una testimonianza di Pizzi riferisce l'intenzione di "vivere in modo tale che non ci fosse una distinzione netta tra casa nostra ed il teatro dove stavamo lavorando"<sup>46</sup>; così scrive Kezich su De Lullo: "nella sua esistenza non c'è frattura fra la scena e la vita, fra la poesia e la verità"<sup>47</sup>; parimenti, si legge in un'intervista alla Falk: "A volte vorrei che non mi succedesse niente' Nella vita o in teatro? 'Non è la stessa cosa?'"<sup>48</sup>. Non stupisce quindi l'interesse per un'opera come *Trovarsi*, in cui il teatro è molto più che un luogo di lavoro o un dispositivo concettuale. Tanto per Donata quanto per De Lullo, la Falk e per la Compagnia dei Giovani tutta, nel teatro è racchiuso il senso più profondo della vita.

---

45 Intervista a Rossella Falk di F. Poggiali (1993), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 45.

46 Intervista a Pier Luigi Pizzi di F. Poggiali (2000), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., pp. 56-57.

47 T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 9.

48 Dialogo con Rossella Falk riportato in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 98.

“Il volo disperato d’una gru”

L’incipit dello spettacolo di De Lullo tratteggia emblematicamente la situazione di Donata, sospesa tra vita e teatro: con una scelta di prossemica quanto mai eloquente per la caratterizzazione del personaggio, la Falk spunta dal sipario, immobile sulla soglia della quarta parete, con un braccio nudo, un sottofondo di applausi e la musica de *Il pirata* di Bellini. Dopo circa un minuto, l’attrice indietreggia e si accosta a uno specchio: non si vede l’oggetto, dal buio della scena affiora soltanto l’immagine di lei di profilo, raddoppiata, intensa ed esitante. Questo incipit, assente nella drammaturgia pirandelliana, si può considerare “una specie di flashback, l’immediata percezione che si parte dall’attrice ed all’attrice si dovrà ritornare alla fine”<sup>49</sup>. L’inquadratura successiva è altrettanto rilevante: l’occhio registico divide in due l’immagine, componendola, da un lato, di un primo piano della Falk, dall’altro, della scena dove fanno ingresso i primi personaggi. Il montaggio cinematografico risulta qui efficace per mostrare un elemento drammaturgico impossibile da vedere a teatro, ovvero l’attitudine contemplativa di Donata rispetto agli avvenimenti mondani. Ella appare immediatamente spettatrice nel mondo, poiché attrice nel teatro.

Le scenografie di Pizzi rispettano le intenzioni delle didascalie pirandelliane. Come si vede dal bozzetto in fondo al programma di sala, per il primo atto lo scenografo progetta una stanza sobria ed elegante, dove si distinguono due porte a vetri molto simili tra loro, in una costruzione quasi simmetrica dello spazio, appena sfasata dalla presenza dirimente di una scala che rialza una delle due porte. Ciò che l’allestimento di De Lullo elimina, rispetto alle indicazioni di Pirandello, è la presenza di una scaffalatura di libri prevista in scena accanto ai divani, dove si vede invece soltanto un vaso di calle (simbolo di purezza e femminilità). La scenografia rappresenta l’atrio di una villa in cui alcuni invitati si riuniscono in attesa di Donata prima di cena. La conversazione che apre il primo atto è inscenata da De Lullo rispettando quasi interamente il testo di Pirandello, tagliato solo in piccole parti per evitare ridondanze o

49 F. L. Arruga, *Ad una prova di “Trovarsi”*, contenuto nel programma di sala di *Trovarsi*, cit.

distrazioni. I personaggi incarnano il senso comune, la bassa curiosità, “il pettegolezzo della società borghese che tenta di elevarsi a dignità di coro”<sup>50</sup>. Al centro dell’attenzione sta Donata: la sua immagine pubblica di attrice, accessibile a tutti, alimenta dicerie sulla sua vita privata. Si delinea quello che De Monticelli chiama “il dramma della consistenza, come donna, dell’attrice-diva, di quella cioè che è di tutti, merce dell’immaginazione”<sup>51</sup>. I personaggi in scena sono interessati a scoprire chi lei sia “come donna”:

SALÒ La marchesa vuol sapere che tipo è “come donna”. L’errore è qui, mi scusi, marchesa.

LA MARCHESA BOVENO O perché?

SALÒ Perché un’attrice non è più definibile “come donna”.

LA MARCHESA BOVENO Volete dire che recita anche nella vita?

IL CONTE MOLA Senza volerlo, per deformazione professionale...

SALÒ Ma no, nient’affatto! Non ho voluto dir questo. Sarebbe allora definibilissima: “Una donna che recita anche fuori dalla scena”. Genere esecrabile. Io dico l’attrice, una vera attrice, com’è la Genzi, cioè che “viva” sulla scena e non che “reciti nella vita”.

LA MARCHESA BOVENO Be’, sarà pure in qualche modo, nella vita; e si potrà dir come! Tranne che per voi una “vera” attrice non sia più una donna!

SALÒ Una no; ecco: tante donne! E per sé, forse, nessuna<sup>52</sup>.

50 A. Consiglio, *L’Italia letteraria*, 13 novembre 1932. Per un’analisi della dinamica personaggio-coro nel teatro pirandelliano si rimanda a M. Baratto, *Per una storia del teatro di Pirandello*, in Id., *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, Liguori, Napoli 1990.

51 R. De Monticelli, *Una nessuna e centomila*, in “Corriere della Sera”, 11 ottobre 1974, ora in Id., *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, volume III, 1974-1980, a cura di G. De Monticelli, R. Arcelloni, L. Galli Martinelli, Bulzoni, Roma 1998, p. 1451.

52 L. Pirandello, *Trovarsi*, in *Maschere Nude*, vol. IX, a cura di R. Alonge, Oscar Mondadori, Milano 2012, pp. 105-106.

Nel suddetto dialogo viene messo in scacco il prototipo dell'attrice istrionica, la cui identità è inafferrabile perché recita fuori e dentro il teatro. Giviero, medico che si diletta di psicologia, conserva una serie di ritratti dell'attrice: “tanti – non uno solo – e tutti diversi l'uno dall'altro. Mi son serviti per uno dei miei studii sulla mimica dei sentimenti”<sup>53</sup>. Agli occhi di Giviero, Donata sarebbe il modello di una psicologia in grado di incarnare indifferentemente passioni contrastanti, come se il suo io fosse un semplice vuoto, di volta in volta riempito con un sentimento diverso, mai davvero suo. Ne conseguirebbe l'immagine superficiale e comoda di una serie indefinita di maschere, da mettere e dismettere a piacimento, a seconda delle occasioni: questo renderebbe l'attrice una perfetta donna di società<sup>54</sup>. Tuttavia, è evidente la natura aliena di Donata, inquieta e algida. Chiaramente vi è qualcosa di tragico nella sua essenza vuota.

Tutto il primo atto vive della contrapposizione tra Donata e il resto del gruppo, così riassunta da una battuta di Salò: “c'è soltanto da negare che la ‘normalità’ delle galline possa intendere il volo disperato d'una gru”<sup>55</sup>. Salò è una figura di mezzo, *raisonneur* mondano, sapiente e abile nell'arte del conversare. Lo stile recitativo di Antonio Colonnello, il Salò di De Lullo, rende le dissertazioni di questo personaggio credibili, abbastanza scandite da poter esser comprese, ma anche ritmate, cadenzate da una musicalità gradevole. I personaggi vengono costruiti secondo le indicazioni di Pirandello, con poche eccezioni: Giviero, Volpes e il Conte Mola sono pienamente rispondenti nell'aspetto e nei modi alle indicazioni drammaturgiche; la Marchesa Bovenò è esile, non “enorme” come la vorrebbe la didascalia di presentazione (la sua volgarità bovina, presente sin nel nome, è resa dal fatto che è sempre stravaccata o appollaiata sulle spalle dei suoi interlocutori, personificazione dell'invasione

---

53 Ivi, p. 108.

54 Le dinamiche che regolano l'immagine pubblica di Donata, il suo ruolo ambiguo nella vita di società, la sua vicenda amorosa e la sua psicologia scissa presentano suggestive assonanze con l'immaginario legato alla figura dell'attrice nell'Ottocento, analizzato in S. Pietrini, *Passione e finzione: l'immagine dell'attrice nella narrativa dell'Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022. Si dirà in seguito della forte ascendenza del Romanticismo in *Trovarsi*.

55 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., pp. 109-110.

maldicente); sua nipote Nina ha un'aria quasi sempre aggressiva, mai ingenua e fragile, come invece alcuni passaggi pirandelliani suggerirebbero, e di più, De Lullo la dipinge quasi in veste profetica, se si considera il peso attribuito nell'economia della scena ai suoi occhi spalancati, alla battuta "perché vedo"<sup>56</sup>, nonché alla prefigurazione del successivo ancora imponderabile incontro d'amore tra Donata ed Elj.

La costellazione semantica legata alla sfera del vedere è onnipervasiva nelle pagine di *Trovarsi* ed emerge nella messa in scena di De Lullo in molti modi: ne è un indizio la presenza costante degli specchi, ma anche il fatto che Salò entri in scena con gli occhiali da sole e li tolga appena comincia a parlare. Gli occhi sono spesso il fuoco d'attenzione sia dei discorsi, sia delle inquadrature. *Trovarsi* può essere considerato un vero e proprio dramma della visione, che continuamente evoca in senso esistenziale le diadi vedere/vedersi, occhi chiusi/occhi aperti, specchio/riflesso.

Restando all'interno di un registro visivo, si potrebbe definire voyeuristica la direzione che prende l'interesse per la figura di Donata con l'arrivo di Elisa, amica d'infanzia, cui si chiedono informazioni sulla vita passata dell'attrice. Elisa, interpretata dalla "ragazza-asparagio"<sup>57</sup> Nora Ricci, è una figura secondaria, ma viene resa profonda ed evocativa dalle scelte registiche di De Lullo: la sua aria assorta, l'assenza quasi sognante, lasciano intendere un'intimità con Donata che va al di là dell'amicizia. Sono vari gli atteggiamenti fisici con cui emerge questa allusione, come quando ricorda "le bambinate nostre d'allora..."<sup>58</sup> e mima il gesto d'un bacio. Mentre Elisa cerca invano di spiegare agli altri le ragioni profonde del conflitto tra donna e attrice che caratterizza la psicologia di Donata, Salò pronuncia una battuta che prefigura l'intero andamento narrativo del dramma: "Quando diventa donna come tutte le altre e si fa una vita per sé e se la vuol godere, nella misura che se ne lascia prendere, finisce d'essere attrice"<sup>59</sup>. Le parole di Salò sono chiare, non si tratta solo di condurre una vita normale, ma precisamente di

---

56 Ivi, p. 102.

57 R. De Monticelli, *L'ironia distaccata di Nora Ricci*, in "Corriere della Sera", 18 aprile 1976, ora in Id., *L'Attore*, Garzanti, Milano 1988, pp. 313-314.

58 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 107.

59 Ivi, p. 110.

“godere”: non è dato all’attrice di provare un’esperienza sessuale. L’assenza di legami amorosi di Donata va a delineare un’abnegazione contraria all’immaginario comune dell’attrice come donna frivola, leggera e sessualmente disinvolta<sup>60</sup>. Inoltre, la castità può essere un limite per l’interpretazione attoriale, come osserva Volpes: “Come fa un’attrice a dar vita ai suoi personaggi, se non ne ha nessuna per sé, né sa cosa sia: amare, per esempio e non ha mai amato?” A questa domanda risponde Salò in modo decisivo: “Ah già! Tu sei quello dell’esperienza, me ne scordavo! Che, per sapere, bisogna prima provare. Io so invece che ho provato sempre e soltanto ciò che prima m’ero immaginato”<sup>61</sup>. Contro il vago empirismo che vorrebbe, per capire le cose, prima provarle in prima persona, contro la tirannia del fatto, Salò chiama in causa la libertà ideale dell’immaginazione, depositaria non solo di una sua propria realtà ma anche di memorie e prefigurazioni del reale *tout court*. Viene prima la fantasia e poi la realtà: il primato cronologico-ontologico dell’arte sulla vita è, come si vedrà, il senso più profondo di *Trovarsi*.

A un tratto Donata discende dal piano superiore della villa. Viene qui drammaturgicamente marcata una separazione spaziale che ha un senso non dissimile dal celebre montacarichi di Pitoëff utilizzato per la messa in scena parigina del 1923 dei *Sei personaggi*<sup>62</sup>. Ap-

60 Alonge svolge quest’idea compiutamente: “L’attore recita una vita che rinuncia a vivere. Il teatro non è professione e non è mestiere. Il teatro è missione nel senso più nobile: è vocazione nel senso etimologico, riporta a una chiamata alta, che viene direttamente da Dio. Il teatro è insomma sacerdozio nel suo valore più autentico, presuppone la medesima rinuncia alla vita degli affetti e degli amori” (R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Laterza, Bari 1997, p. 116).

61 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 110.

62 In tale allestimento il montacarichi segna la separazione tra il mondo dell’arte, superiore, da cui discendono e a cui ascendono i Personaggi, e il piano della realtà, basso e prosaico, a livello del palcoscenico, dove si trovano gli Attori. Si noti che la dialettica tra alto e basso non caratterizza la messa in scena dei *Sei personaggi* di De Lullo, in cui i Personaggi entrano direttamente sul palcoscenico, producendo un senso di assedio per il gruppo di Attori in scena. Si ritrova invece una dinamica di tensione tra un piano superiore e uno inferiore nella regia di De Lullo dell’*Enrico IV* di Pirandello, là dove la sala del trono, regno della finzione, presenta un dislivello rispetto alle basse vicende della modernità (Cfr. R. Alonge, *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Tirrenia Stampatori, Torino 1988, pp. 250-253). Ulteriore assonanza

partenente al mondo dell'arte, scendendo la scala per giungere alla realtà mondana Donata compie, secondo Umberto Artioli, una vera e propria catabasi<sup>63</sup>. Alonge riprende questa idea e la sviluppa: "Pirandello si preoccupa di delinearne tutto un sottile gioco di contrapposizione tra *alto* e *basso*, fra l'isolamento eccezionale dell'attrice, chiusa in una sorta di ascetica tensione artistica, e la corallità goffa e gretta di una medietà umana abbassata derisoriamente a livello animale"<sup>64</sup>. Donata viene da altrove, rappresenta un'alterità radicale, gerarchicamente connotata dalla presenza scenica della scala e dalla ripetizione di termini come "lassù", "giù", "salire", "discendere". La sfera bassa e mondana ha un carattere grottesco, è popolata da personaggi con nomi animaleschi la cui recitazione è "ai limiti dell'astrazione e della deformazione parodistica"<sup>65</sup>. Bentoglio suggerisce che tra i *leitmotiv* della regia di De Lullo vi sia precisamente un'"accentuazione in senso grottesco della caratterizzazione dei personaggi minori o 'antagonisti'"<sup>66</sup>, pur nel quadro di una composizione scenica ordinata ed equilibrata.

Il regista crea un'atmosfera tesa ed enigmatica, regola con precisione geometrica gli spostamenti e la disposizione nello spazio degli attori, redistribuendo i pesi all'ingresso di ogni nuovo personaggio. Il baricentro dell'azione si sposta completamente all'apparizione di Donata, che viene circondata fisicamente mentre è investita dalle domande sulla sua presunta verità "di donna" e "di attrice". In particolare, Nina, già gelosa di ciò che ancora non è accaduto con Elj, la accusa di non esser sincera perché a teatro sa interpretare le parti più opposte con eguale partecipazione; Donata tenta di rispondere: "io sono ogni volta come mi vuole la parte, con la massima sincerità"<sup>67</sup>. Nelle battute di Donata sono continue le metafore che rimandano all'universo simbolico del vedere e

---

di quest'ultimo allestimento con *Trovarsi* è l'accentuazione in senso attoriale della follia di Enrico IV: "L'Enrico di Valli più che l'intellettuale rinchiuso nella sua diversità, è l'attore solitario cui non è rimasto che il recitare" (A. Bisicchia, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, cit., p. 51).

63 Cfr. U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Bari 1997.

64 R. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., p. 110.

65 R. De Monticelli, *Una nessuna e centomila*, cit., p. 1453.

66 A. Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, cit., p. 29.

67 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 113.

del vedersi. Salò considera una risorsa la possibilità di Donata di vivere come se fosse sempre davanti ad uno specchio, mentre l'attrice vive come una condanna il fatto di non poter chiudere gli occhi mai. Tutta la vita di Donata è assorbita dall'universo teatrale, ella è destinata a vedersi vivere, costantemente in mostra davanti allo specchio degli occhi altrui. Salò afferma: "Se a uno di noi per caso avviene di sorprendersi di sfuggita in uno specchio nell'atto di piangere per il dolore più cocente, o di ridere per la gioja più spensierata; subito il pianto o il riso ci son troncati dall'immagine che n'abbiamo, riflessa in quello specchio"<sup>68</sup>. Quindi Donata, destinata allo specchio, non può mai ridere o piangere, non può mai chiudere gli occhi, non può mai vivere spontaneamente. Vi è qui il rischio di un'interpretazione elementare della situazione: come si è già detto, Donata non recita sempre, nel senso che finge dentro e fuori dalla scena, al contrario ella vive sulla scena, la sua vita non si svolge altrove se non sulle assi del palcoscenico. Ciò è ancor più vero se si considera la sua affermazione: "io non vedo gli spettatori, né penso mai che ci sono, recitando"<sup>69</sup>. Prendendo sul serio questa battuta, si comprende come la sua vita coincida profondamente con il teatro. Afferma infatti nel più noto monologo di quest'opera:

Perché finzione? No. È tutta vita in noi. Vita che si rivela a noi stessi. Vita che ha trovato la sua espressione. Non si finge più, quando ci siamo appropriati di questa espressione fino a farla diventare febbre dei nostri polsi... lagrima dei nostri occhi, riso della nostra bocca... Paragoni queste tante vite che può avere un'attrice con quella che ciascuno può avere giornalmente: un'insulsaggine, spesso, che ci opprime.... Non ci si bada, ma tutti disperdiamo ogni giorno... o soffochiamo in noi il rigoglio di chi sa quanti germi di vita... possibilità che sono in noi<sup>70</sup>.

68 Ivi, p. 113. L'idea della riflessione come ostacolo alla spontaneità è paradigmaticamente incarnata dal fanciullo che si vede allo specchio nelle note pagine di H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, Hitzig, Berlino 1810, tr. it. *Sul teatro di marionette*, La Vita Felice, Milano 1996.

69 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 114.

70 *Ibidem*.

Rossella Falk pronuncia queste parole in modo vibrante e doloroso, mentre viene ripresa di profilo da De Lullo, come se fosse rivolta a un interlocutore invisibile. Lo sguardo solo raramente si alza sognante, segno che ancora non sta parlando con se stessa, come poi farà progressivamente nel corso dei monologhi successivi. Donata qui tenta ancora di spiegare agli altri personaggi il valore profondo che per lei ha la finzione teatrale, il suo vivere in scena, il suo nutrirsi della vita della scena: “io le dico che vivo in quei momenti la vita del mio personaggio”<sup>71</sup>. Questa forma di vita non viene capita dai suoi prosaici interlocutori, disposti da De Lullo tutti intorno alla Falk, seduta sul divano. Alle sue spalle uno specchio riflette i volti sfocati degli altri personaggi, che non si vedono poiché non sanno vedere la verità di lei. L’attrice, con i suoi occhi irrimediabilmente aperti, vuole fuggire da questo vedersi, presa dall’orrore di essere inchiodata a un solo atto, a un solo momento, ripetendo il dramma del Padre dei *Sei personaggi*: “quell’atto d’un momento – compiuto – c’imprigiona, ci ferma lì... con obblighi, responsabilità, in quel dato modo e non più altrimenti... E di tanti germi che potevano creare una selva, un germe solo cade lì, l’albero sorge lì, non potrà più muoversi di lì... tutto lì, per sempre”<sup>72</sup>. L’albero, altrove per Pirandello immagine della libertà di una vita che non sa di se stessa e che quindi liberamente vive<sup>73</sup>, in queste pagine indica invece l’immobilità di un destino. Ciò accade anche perché un’immagine più mobile e potente della natura sottende il dramma di *Trovarsi*, un’immagine destinata a sconvolgere l’equilibrio finora dominante la scena: il mare.

---

71 Ivi, p. 115.

72 Ivi, p. 116.

73 Si veda a titolo di esempio il seguente passaggio: “L’albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l’aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che lui non sia. All’uomo, invece, nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere” L. Pirandello, *L’umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960, p. 155.

“Nel mare”

Quando Donata esce, caduta nello sconforto di non poter chiudere gli occhi, di non “trovarsi”, ecco che il mare entra simbolicamente in scena nella persona di Elj Nielsen. Donata si ritira nelle sue stanze al piano superiore, sottraendosi alla tavola, convivialità e piacere tutto terreno, ma l’arrivo di Elj prefigura una tentazione mondana cui l’attrice non saprà resistere: il piacere erotico che la sua abnegazione ha fino ad allora rifiutato. Elj fa il suo ingresso nell’atrio della villa come strappato alla natura cui appartiene, controvolgia (in perfetta consonanza con il suo fastidio per il mondo del teatro). Avrebbe voluto andar per mare, invece lo zio, il Conte Mola, l’ha obbligato a raggiungerlo per cena. Ugo Pagliai compare sin da subito spavaldo, non è “biondissimo, bruciato dal sole”<sup>74</sup> come vorrebbe la didascalia pirandelliana, tuttavia incarna perfettamente l’istanza impetuosa che emerge dalla drammaturgia. Recalcitrante rispetto all’etichetta borghese di tutti gli altri convitati, Elj sfugge la conversazione mondana, rifiuta le cerimonie e non si reca a tavola con gli altri<sup>75</sup>; al pari di Donata, si trae fuori dal consorzio umano. Proprio in questo spazio liminale i due si incrociano.

Al momento del loro incontro nel testo pirandelliano Elj viene descritto nell’atto di sfogliare dei libri. Invece De Lullo, come si è detto, sceglie di omettere in scena le scaffalature di libri e mostra Elj sdraiato sul divano, gambe all’aria, a osservare un foglio spiegazzato dove sta un disegno indecifrabile, forse una carta geografica. Viene così accentuato il carattere scanzonato e libero del personaggio, uomo di natura e non di cultura. Donata rientra in scena e, in un ribaltamento rilevante rispetto al suo destino di attrice, Elj non alza gli occhi a guardarla. La ripresa di De Lullo segue la camminata di lei avanti e indietro, incerta. A proposito della costruzione scenica dell’incontro tra Donata ed Elj, riferisce Lorenzo Arruga:

74 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 119.

75 Il regista carica di significato il passaggio del testo, di per sé piuttosto banale, in cui Nina chiede a Elj se ha già cenato: la ragazza mostra un uovo, facendo una citazione straniante da *Il giuoco delle parti*, altra messa in scena pirandelliana capitale di De Lullo, dove l’uovo è un oggetto carico di significati simbolici.

Rossella Falk e Ugo Pagliani hanno provato a lungo i movimenti [...] La radio accesa di Elj va trasmettendo musica, che è ancora quella del “Pirata” di Bellini, e la regia prevede una fusione assoluta di parola, gesto e musica. In sincronia, in naturalezza. È un momento fondamentale, perché deve confermare i tre piani di linguaggio attraverso cui ci è proposto questo testo, piani che sono appunto la musica al di là della parola, il gesto al di là della parola, la parola stessa al di là del suo significato nel discorso, quasi al di là di se stessa<sup>76</sup>.

Come mostra chiaramente De Lullo, tutto si gioca nel non detto. Il segreto dell’attrazione irresistibile che si fa strada in Donata sta nel suo sentirsi ignorata, non vista. Non a caso, all’interno di un registro visivo le parla Elj conquistandola: “Mi voglio conservare occhi nuovi, io, ha capito? E sto con la natura [...] il bello per me è l’improvviso”<sup>77</sup>. Così, all’improvviso, Donata decide di seguirlo nel mare tempestoso, alla ricerca incosciente di tutto quello che le è sempre mancato. Poco importa la domanda sull’identità (“ma chi è lei, scusi?”<sup>78</sup>) di fronte al richiamo del mare, elemento dionisiaco per eccellenza, crollo delle forme, trionfo degli istinti profondi, disordine che prorompe<sup>79</sup>. Come in altri luoghi della scrittura pirandelliana, il mare rappresenta la natura in tutta la sua potenza ma anche la prepotenza del desiderio erotico<sup>80</sup>, che si consuma nello spazio invisibile fra il primo e il secondo atto.

---

76 F. L. Arruga, *Ad una prova di “Trovarsi”*, cit.

77 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., pp. 123-124.

78 Ivi, p. 124.

79 Un interessante parallelo viene istituito da Alonge tra *Trovarsi* e la *Signora del mare* (o *Donna del mare*) di Henrik Ibsen, dramma allestito nel 1926 da Pirandello con Marta Abba nel ruolo della protagonista. Mentre in Ibsen la scelta della protagonista è tesa tra due uomini, per Donata la scelta si gioca tra vita e teatro, ovvero tra l’amore per Elj e la vocazione per la scena. Cfr. Alonge, *Il mito del mare tra Ibsen e Pirandello*, in F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati (a cura di), *Visioni e Archetipi. Il mito nell’arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 1996; R. Alonge, *Introduzione*, in *Maschere Nude*, vol. IX, cit., pp. XIV-XXI; Id., *Luigi Pirandello*, cit., pp. 109-120.

80 Si pensi alla novella *Viaggio*, in cui la protagonista vede il mare per la prima volta proprio sul finire della sua vita, che si è tutta svolta nell’isolamento del microcosmo familiare. Il mare è culmine del viaggio in cui si spalanca ad Adriana il mondo in tutta la sua meraviglia e in cui si consuma la passione

Il secondo atto si svolge nella stanza di Elj. Le scenografie di Pizzi rispecchiano la didascalia del testo: vi sono tele, manichini, seggiole, un letto e uno specchio coperto da uno scialle; manca però il disordine suggerito da Pirandello, non vi sono poltrone e tavolini, tutto è piuttosto asciutto, raccolto, essenziale. Manca anche la vetrata aperta sulla spiaggia, sostituita da una semplice porta a vetri, soluzione meno esotica, più evocativa. All'apertura del secondo atto un dottore, in piedi, sta medicando una ferita di Donata, seduta, mentre Elj è sdraiato ai suoi piedi. Questa posa sfrontata, come molte altre assunte da Pagliai nel corso di questa scena, non è indicata nella drammaturgia, ma è del tutto consonante alla caratterizzazione del personaggio. Anche dei molti baci che si scambiano Donata ed Elj non v'è traccia nella scrittura pirandelliana, nondimeno risultano efficaci per dare concretezza alla passione tra i due, altrimenti troppo verbosa. I dialoghi rispettano in generale il testo, tagliato solo talvolta per rendere l'andamento drammatico più agile. Dallo scambio con il dottore si viene a sapere che la fuga dei due amanti in mare è sfociata in naufragio ed Elj ha morso Donata alla testa perché lei allentasse la presa quando, avvinghiata a lui in un momento di panico, rischiava di annegare<sup>81</sup>. Da quel momento non si sono più separati, hanno vissuto venti giorni fuori dal tempo. Senza progetti, si sono lasciati vivere, come dice Elj:

mai fatta un'idea di me stesso [...] senza saperlo: vivere [...] vedere all'improvviso la vita, le cose, con occhi nuovi... – palpita tutto, a fiati di luce – e tu, sollevato in quel momento e con l'anima tutta spalancata

---

per il cognato a lungo nascosta. Proprio nel momento in cui accetta di attraversare il mare, capisce di trovarsi ad un punto di non ritorno: "l'oscuro presentimento che la angosciava alla vista di quel mare [...] se con lui si fosse avventurata ancor più lontana, con lui sperduta nella tremenda, misteriosa lontananza di quel mare, non sarebbe più ritornata alla sua casa, non avrebbe più rivalicato quelle acque, se non fosse morta?" (L. Pirandello, *Viaggio*, in *Tutte le novelle*, vol. II, cura di L. Lugnani, Rizzoli, Milano 2007, pp. 551-552).

81 Nella novella *Risposta* si ritrova, pur in tutt'altro contesto, l'episodio di un pericolo di annegamento sventato grazie a un morso alla nuca, simbolo di passione erotica (L. Pirandello, *Risposta*, in *Tutte le novelle*, vol. II, cit.).

in un senso di straordinario stupore... – io vivo così, in questo stupore!  
E non voglio sapere mai nulla!<sup>82</sup>

Cattivo pittore e nemico del teatro, Elj offre a Donata la possibilità di chiudere finalmente gli occhi. Così Pirandello scrive l'abbandono amoroso di Donata: "li chiudo... sì, li chiudo davvero... se tu mi prendi... non vedo più nulla... muojo per un momento in questa gioja che ti prendi di me e che mi dà... bisogna perdersi..."<sup>83</sup>. La scrittura ellittica e spezzata invita a pensare che Donata stia ansimando, come se vi fosse in queste righe l'implicita rappresentazione di un rapporto sessuale, che è presente anche nella regia di De Lullo in maniera stilizzata, con l'immagine del capo di Pagliai appoggiato sul petto della Falk, preda della passione. Dopo la suddetta battuta, Donata sembra turbata, sfugge lo sguardo di lui, non riesce a parlargli. Non vi è dubbio che ella abbia vissuto un momento decisivo della sua vita di donna, si capisce però che non è soddisfatta. Il ritegno le impedisce di esternare la delusione e, anzi, vuole convincersi del fatto che finalmente ora stia amando, non più "di là da me stessa", ma "qua", "io" ripete, finché si blocca atterrita mentre sta accarezzando i capelli dell'amante: tale immagine era stata nominata da Giviero nel primo atto, che ricordava l'attrice mentre faceva il medesimo gesto in scena. Ecco ripresentarsi la preminenza cronologico-ontologica dell'arte sulla vita, qui svolta in tutta la sua drammaticità e in evidente connessione con una sessualità che non riesce a dispiegarsi nel piacere concreto che l'attrice si era immaginata.

Donata cade allora in un profondo sconcerto, che Elj non comprende: "Programmi? Regole? No! Niente! Sarà come sarà. In qualche modo. In tanti modi" e lei risponde "Ma – in tanti modi – caro, è come sono stata finora! – E tu dici che non puoi soffrire il teatro? È strano"<sup>84</sup>. In questo momento di alta densità drammatica, il valore metamorfico del teatro e della natura si incrociano: entrambe le strade offrono all'individuo la possibilità di "esser centomila"<sup>85</sup>.

---

82 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., pp. 130-131.

83 Ivi, p. 131.

84 Ivi, p. 135.

85 Per Pirandello esiste una forte continuità tra arte e natura in questo senso: "la natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione" L. Pirandello, *Tragedia d'un personaggio*, in *Tutte le*

Donata, che ha amato Elj nella volontà di essere “una”, di avere una vita “sua”, è quanto mai confusa. Elj rimane impermeabile al turbamento di lei, come evidenziato dalla regia di De Lullo: la Falk parla quasi sempre tra sé, non rivolge a Pagliai le battute; la telecamera li inquadra in due piani diversi, come fossero soli in scena, anche se stanno vicinissimi. Si genera dunque una frattura tra Elj e Donata, che ancora una volta viene spiegata all’interno di un registro lessicale che rimanda alla visione: lei si sente ancor più persa da quando ha chiuso gli occhi “come una cieca”; lui dice che se lei vuole trovarsi finirà “bell’è morta, con gli occhi aperti”.

Il ricordo del teatro e la delusione erotica hanno ormai strappato Donata dall’illusione della vita a occhi chiusi con Elj. L’insoddisfazione del suo rapporto amoroso viene approfondita nel successivo dialogo con l’amica Elisa, cui Donata confida di non aver “prova[to] in fondo – ti giuro – alcun piacere; anzi, se debbo dirti, una vera sofferenza”<sup>86</sup>. Nell’allestimento di De Lullo rilevante è la presenza di due manichini alle spalle di Donata che sembrano il suo doppio: hanno le mani incrociate sul petto come le tiene la Falk, la stessa fisicità longilinea, lo stesso colore bianco del vestito, la stessa postura ritenuta. Arriva allora il Conte Mola che, come Elisa, la incoraggia a tornare alle scene, così che Elj possa vederla quale ella è veramente, ossia un’attrice. Donata sceglie di ritornare al teatro “per capire se ella può avere una vita propria, cioè se quell’altra vita, fatta di tante vite non proprie, le sembri fittizia, estranea, ora che all’immaginazione è succeduta l’esperienza”<sup>87</sup>. Finalmente va allo specchio, scosta la stoffa, che somiglia al velluto del sipario, e si guarda.

---

*novelle*, cit., vol. II, pp. 627-628; si ripete identico il passaggio in L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere Nude*, vol. II, Mondadori (I Meridiani), Milano 1986, p. 681.

86 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 144.

87 Da un articolo di Renato Simoni del 24 marzo 1932, raccolto in *Trent'anni di cronaca drammatica*, ora contenuto nel programma di sala di *Trovarsi*, cit.

“*Si resta coi nostri fantasmi*”

Il terzo atto è ambientato in due camere d'albergo comunicanti: nel montaggio televisivo dello spettacolo di De Lullo si distingue nel buio un letto posto nella medesima posizione in cui stava nel secondo atto, tuttavia qui le lenzuola sono scure e non disfatte, subito si capisce che nessuno ci si sdraierà. La scena è spoglia di oggetti, ci sono solo un *abatjour* e un vaso di calle (lo stesso che nel primo atto era sul tavolino vicino al divano, dove ha avuto luogo il primo incontro tra i due amanti). L'atmosfera è di congedo. Elj entra in scena con le mani in tasca e un soprabito, sconvolto dallo spettacolo cui ha appena assistito: dalla conversazione con il Conte Mola si evince che il marinaio non può sopportare la visione di Donata in scena, quello che credeva solo suo esposto sotto gli occhi di tutti, la sua intimità esibita fuori di sé, “lassù”<sup>88</sup>. Ritorna la contrapposizione tra un livello superiore e uno inferiore che aveva caratterizzato il primo atto, questa volta però nell'esplicita identificazione dell'“alto” con il palcoscenico. Elj se ne va, dicendo che Donata dovrà lasciare il teatro per stare ancora con lui. Non appena esce, l'attrice entra dalla porta della camera d'albergo. Ha appena offerto all'amore del suo pubblico una *performance* straordinaria: non all'inizio, quando il pensiero di esser guardata da Elj le impediva di entrare nella finzione, ma poi, al terzo atto (per l'appunto), è avvenuta in lei una liberazione. Vi è qui una singolare ridondanza dell'area semantica relativa alla vittoria e al trionfo: “Vinto – e sola – sola ancora una volta – ah ma questa volta per sempre! Per sempre! con questa doppia paura – per la mia arte e per me – di riaccostarmi alla vita. Basta!”<sup>89</sup>. La vittoria riguarda Donata “come donna” e non solo “come attrice”. La vita amorosa tende pericoli sia al suo essere attrice, impedendole di fare teatro, sia al suo essere donna, delusa da un piacere mancato. La scena le offre invece la possibilità di un'esistenza più aperta e varia rispetto alla vita individuale, necessariamente ristretta e univoca. I personaggi sono possibilità di vita in lei. Essi hanno bisogno della vita dell'attrice per prendere consistenza, ma anche l'attrice necessita dei personaggi, come della varietà di

---

88 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 159.

89 Ivi, p. 165.

vite che scopre in sé. Donata abbandona la ricerca della sua verità come essenza una e definitiva nella relazione amorosa mondana, nutrendosi della molteplicità di esistenze possibili che le offre il teatro. Infine rinuncia all'amore e si chiude nel mondo della finzione scenica. Rimane sola. La costruzione drammaturgica di *Trovarsi* è un percorso dai "molti" all'"uno" (in sé molteplice): al primo atto in cui in scena vi sono molti personaggi segue un secondo atto marcato essenzialmente dalla coppia Donata-Elj e un terzo atto in cui l'attrice tende alla solitudine, pur indefinitamente moltiplicata nei suoi personaggi. Comincia così la scena finale dell'opera, di fondamentale importanza, in cui De Lullo prende le distanze, per l'unica volta e in modo radicale, dal testo di Pirandello.

L'autore siciliano sottolinea la difficoltà di scrivere una conclusione per *Trovarsi*, come mostrano le lettere scritte a Marta Abba tra agosto e settembre 1932. Decide alla fine di puntare su un effetto scenico dalla grande potenza immaginifica. Rimasta sola, seduta davanti allo specchio, Donata ha una "visione" e ripete le battute finali dello spettacolo appena terminato come se fosse ancora sulla ribalta. Nel frattempo, il palcoscenico si trasforma. Le lettere di Pirandello mostrano la complessità della resa tecnica di questo momento. Il 22 agosto scrive che la camera d'albergo si deve trasformare in un palcoscenico e che è necessario che si senta un applauso, il 12 settembre entra più in dettaglio: "io vorrei ottenere che la visione si realizzasse in quella camera d'albergo; cioè che questa camera d'albergo, per così dire, si dilatasse, non solo con una luce d'una visione naturale, ma anche materialmente". Egli elabora il progetto di lavorare sul fondo del palcoscenico, nell'arco dell'alcova dove si sarebbe dovuta tirare la tenda damascata scoprendo nella semi-oscurità la sala di un teatro. Tale visione sarebbe poi dovuta sparire d'un colpo, lasciando sola Donata illuminata dalla lampada violacea sulla tavola, con le mani vuote e la testa alta al suono degli applausi che riecheggiano in lei<sup>90</sup>. Nel soggetto che Pirandello scrive per una trasposizione cinematografica dello spettacolo, l'idea di

---

90 Per una ricostruzione della difficile elaborazione del finale di *Trovarsi* si rimanda al carteggio raccolto in L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, pp. 1016-1028.

una sovrapposizione immaginifica di piani prende corpo ancora più efficacemente:

Allora Donata, seduta su una poltrona, ha la visione del mare presso al quale Elj la aspetta: un mare di notte, tempestoso, con una piccola vela che vi vacilla. Può avere anche per un attimo la visione di lei cieca in quel mare, aggrappata al collo di Elj, e di Elj che ferocemente la morde alla nuca. Tutt'a un tratto quel mare e il fragorio di esso si mutano in una marea di spettatori acclamanti e plaudenti, le spume del mare nei veli di splendide signore ebbre d'ammirazione per lei, e la piccola vela vacillante è lei stessa che si presenta agli applausi del pubblico, mostrando le mani vuote. Tutto sparisce: e resta lei, sulla poltrona, che si guarda le povere mani vuote<sup>91</sup>.

Il soggetto, dal titolo *I due mari* (*The two seas*), era stato pensato per Greta Garbo dopo il successo di *As you desire me*. È da segnalare nella scrittura pirandelliana una grande coscienza delle tecniche di montaggio (controcampi, *flashback*, montaggi alternati). Il linguaggio cinematografico offre a Pirandello la possibilità di mettere in scena l'inconscio e le sue ossessioni<sup>92</sup>. In *Trovarsi*, che pure inizialmente era stato ritenuto “much too conversational for pictures”<sup>93</sup>, la scrittura per il cinema permette all'autore di penetrare nell'interiorità della protagonista, dove si affrontano due mari: quello notturno della sua fuga con Elj, richiamo della vita del corpo, potenza della natura e immagine dell'avventura erotica; e il mare del pubblico

91 L. Pirandello, *Trovarsi o I due mari* (1933), in F. Càllari, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia 1991, p. 242. In questo volume viene ricostruito l'iter dei soggetti cinematografici, che sono in realtà due distinti, uno del 1933 e un altro del 1936 (dal primo si è tratta la citazione sopra riportata).

92 Sulla visione pirandelliana del cinema è rilevante l'idea di “cinemelografia” svolta nel saggio L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro* (1929), in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit.

93 Francesco Càllari riproduce questo giudizio del produttore Samuel Goldwyn a cui era stata proposta nel 1934 una prima traduzione del soggetto, dal titolo *To Find Oneself*, per l'attrice Anna Sten. Per questo motivo il soggetto era stato successivamente sottoposto a Judith Andersen per una eventuale rappresentazione a Broadway. Cfr. F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, cit., p. 104.

che la acclama e la riconosce, il mondo del teatro cui appartiene prima ancora che alla vita.

Sia per la messa in scena teatrale sia per la registrazione televisiva De Lullo sceglie una strada completamente diversa. Egli non punta su alcun effetto scenotecnico. La decisione è quella di far recitare a Donata due monologhi tratti dai *Sei personaggi* e da *Il giuoco delle parti* che la Falk stessa ha recitato in passato. La scelta è unanimemente riconosciuta dalla critica come una miglioria rispetto al testo originale. Secondo De Monticelli, l'ultima scena pirandelliana era di maniera, "non assolveva alla sua funzione quasi didascalica di smontaggio"<sup>94</sup>, mentre il finale di De Lullo ha il merito di riprendere, allargare e caricare di senso l'incipit mimico e figurativo. Un medesimo parere viene espresso da Franco Quadri<sup>95</sup>, Anna Teresa Ossani<sup>96</sup>, Giovanni Antonucci<sup>97</sup>, Enrico Groppali<sup>98</sup>. Non si può che concordare con il plauso generale per la soluzione di De Lullo, tanto più che sceglie due monologhi pirandelliani iconici in cui la confusione tra realtà e finzione passa attraverso le metafore dello specchio (ne *Il giuoco delle parti*) e del teatro (nei *Sei personaggi*). Il regista sfrutta il mezzo televisivo per costruire una scena mentale, tutta interiore, presa nel gioco teatrale che confonde passato e presente della Falk, oltre che di Donata. Piani americani fanno affiorare la figura pallida dell'attrice dal nulla dello sfondo nerissimo,

94 R. De Monticelli, *Una nessuna e centomila*, cit., p. 1453.

95 Si veda quanto scritto da Franco Quadri in "Panorama", 31 gennaio 1974, ora in Id., *La politica del regista*, Il Formichiere, Milano 1980, p. 171.

96 Nella messa in scena di De Lullo emerge "il senso profondo di un testo dove le ragioni autobiografiche e artistiche, come sempre legate ad una dolorosa sconfitta, sono continuamente sottoposte al rovello della parola, al suo groviglio" (C. Donati, A.T. Ossani, *Pirandello nel linguaggio della scena*, Longo, Ravenna 1993, p. 36).

97 Cfr. G. Antonucci, "Studium", gennaio/febbraio 1974, in G. Antonucci, *Lo spettatore non addormentato*, edizioni Studium, Roma 2000, pp. 38-39.

98 Secondo Enrico Groppali, è "un'idea di tale profonda originalità da salvare, agli occhi del pubblico e della critica, le vistose incongruenze della trama" quella con cui il regista propone la scena finale, così descritta: "mostrare la Falk che, in uno strano stato tra la catalessi e la coscienza, evoca recitando come in una nenia i capisaldi delle grandi prove pirandelliane affrontate in passato in un ideale dare e avere con il proprio Pigmaliione, significava l'assoluta identificazione tra la scena e la vita prevista dall'autore" (E. Groppali, *Rossella Falk. L'ultima diva*, Mondadori, Milano 2006, p. 238).

primi piani allo specchio raddoppiano il profilo della sua nuca: la telecamera riesce a porre lo spettatore in contatto con l'intimità più profonda di Donata in un modo che non è dato alla grammatica teatrale. L'interiorità dell'attrice è popolata dai suoi personaggi, niente più che fantasmi di se stessa: pur scartandosi da trovate a effetto, De Lullo non rinuncia alla componente fantasmatica che il mezzo cinematografico può rendere e che caratterizza l'epilogo di *Trovarsi*, in accordo con quanto avviene in tutte le forme della produzione pirandelliana di questi anni. Come suggerisce Franca Angelini, negli ultimi drammi borghesi, come nei miti e nelle novelle, Pirandello punta "i riflettori sui passaggi a vista da una condizione a un'altra, fuori e dentro il personaggio, accogliendo visioni, allucinazioni, sogni, fantasmi, miracoli scenici predisposti dallo scrittore nel testo drammatico che chiedono al palcoscenico non più una traduzione ma il loro unico momento di vita"<sup>99</sup>. Il rimbalzo immaginifico delle ultime inquadrature di De Lullo, al limite delle possibilità della rappresentazione, gioca con la concretezza inafferrabile dello specchio per mostrare il dramma di Donata, nella duplicazione indefinita della sua solitudine.

*"La vita o si vive o si scrive"*

*Trovarsi* debutta a Napoli nel 1932 e arriva a Roma nel gennaio 1933 raccogliendo una marea di applausi, Pirandello viene chiamato in proscenio sette volte, ma è soprattutto un successo di stima. La critica non apprezza il lavoro fino in fondo, rinvenendovi la riproposizione di temi dialettici a discapito della drammatizzazione della trama<sup>100</sup>. Un successo senza mezze misure è invece quello riscosso da Marta Abba, celebrata all'unanimità per un'interpretazione di rara grandezza. Si può pensare che Pirandello volesse soprattutto questo dalla messa in scena del dramma. Il personaggio di Donata

99 F. Angelini, *Dall'arazzo alla scena: Pirandello e la messinscena*, cit., p. 21.

100 Per una ricognizione della critica e della fortuna in Italia e all'estero delle messe in scena di *Trovarsi*, si rimanda alla *Notizia* che precede il testo dell'opera nell'edizione: L. Pirandello, *Trovarsi*, in *Maschere Nude*, Mondadori (I Meridiani), Milano 1986, vol. IV, pp. 520-530.

è ispirato profondamente alla Abba, nota per l'abitudine di apporre sul camerino un biglietto con il nome del personaggio che interpreta di volta in volta anziché il suo nome e cognome di nascita. Forse in *Trovarsi* più che mai emerge l'adorazione di Pirandello per la Abba, sua musa e amore impossibile. Sin dal primo incontro, l'attrice segna la vita dell'autore siciliano in maniera indelebile: "l'incontro di Pirandello con la donna fulva (così presente nella sua opera, anche nella sua opera anteriore a quell'incontro: la donna fulva, straordinaria premonizione): la sua vita ne sarebbe stata sconvolta"<sup>101</sup>. Commentando questo passaggio di Maria Luisa Aguirre D'Amico, Alonge osserva che "Pirandello ama Marta ancora prima di conoscerla"<sup>102</sup>. Questa osservazione mette in luce il primato cronologico e ontologico dell'arte sulla vita; tale primato, già accennato in una lettera giovanile da Bonn ("ho veduto molte e molte cose. Ma quasi tutto prima avevo veduto con la fantasia"<sup>103</sup>) si svolge in tutte le sue implicazioni tra le pagine di *Trovarsi*, le cui sfumature autobiografiche sono ribadite in una lettera del 9 settembre 1932: "Eh, perché il vero assoluto – inaccettabile nella vita – è quello che dice Salò nel primo atto: o donna o attrice; che è poi quello che ho detto sempre io, per me: 'la vita o si vive o si scrive'"<sup>104</sup>.

L'idea di attorialità che Pirandello pone a tema di *Trovarsi* si nutre dell'identificazione Donata-Marta, preziosa per individuare i molteplici motivi che spingono l'attrice, messa di fronte alla scelta crudele fra la vita (o meglio, l'amore) e l'arte, a scegliere quest'ultima. Le ragioni della scelta sono molteplici. Innanzitutto, il teatro racchiude tutto ciò che Donata ha vissuto prima di incontrare Elj, esso costituisce la sua esperienza del mondo, coincide con quello che lei propriamente è, pur nel paradosso di tante identità diverse. Donata non può accettare un amore che non riconosca il teatro. Uomo di mare, Elj viene paragonato a un fanciullo (lo mostrano bene le inquadrature di De Lullo), al pari di altri personaggi pirandelliani che vivono una regressione all'infanzia nel ritorno al mondo natu-

101 M. L. Aguirre D'Amico, *Vivere con Pirandello*, Mondadori, Milano 1995, p. 170.

102 R. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., p. 106n.

103 L. Pirandello, *Lettere da Bonn (1889-1891)*, introduzione e note di E. Providenti, Bulzoni, Roma 1984, p. 47.

104 L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1027.

rale. Egli non può vedere Donata riflessa e raddoppiata sulla scena, poiché il fatto della rappresentazione è agli antipodi rispetto al suo modo di vivere senza sapere di vivere, senza farsi un'immagine di sé. Ma Elj non è solo emblema del fanciullo e della natura, egli si dimostra anche un personaggio essenzialmente egoista, che vuole Donata solo per sé e la mette di fronte alla crudeltà della scelta. Non è capace di amarla per quella che è (un'attrice), imponendole di annullarsi per lui. Si crede un "angelo", ma è pure un "diavolo"<sup>105</sup> che tenta il candore di lei senza nemmeno riuscire a soddisfarla. Il morso è segno della sofferenza inflitta, marchio del possesso, quasi che il prezzo da pagare perché Donata possa dire "io" sia l'esser "sua". Non a caso Pagliai afferma che, per giustificare il fallimento della relazione tra i due, "Giorgio De Lullo cercò di esasperare la mia virilità"<sup>106</sup> e il senso di oppressione che ne consegue.

Per Donata la vocazione teatrale diviene una sublimazione del piacere dei sensi, non soddisfatto nella vita mondana. Non a caso secondo Alonge il personaggio che Pirandello fa interpretare a Donata nel monologo finale, tratto dallo spettacolo in scena poco prima – espunto dalla messa in scena di De Lullo in favore della citazione dei *Sei personaggi* e de *Il giuoco delle parti* – è quello "di una 'grande avventuriera' (come la definisce castamente Pirandello), cioè di una sfrontata *femme fatale* [...] il protagonismo sfrenato di una donna impudica sulla scena teatrale a risarcire l'emarginazione e la repressione di una donna verginale nella scena della vita"<sup>107</sup>. In una lettera del 4 settembre 1932 Pirandello scrive: "ciò che a me sopra tutto importava era questo: che il personaggio che Donata rappresentava quella sera fosse una donna che può avere l'amore, in contrasto assoluto con lei"<sup>108</sup>. Donata non va in scena con una drammaturgia d'autore, non importa il valore artistico dell'opera, ma la sua portata subliminale per l'interprete. Il teatro come sublimazione del desiderio caratterizza esplicitamente la relazione di Pirandello con Marta Abba. Nello spazio del teatro il loro amore ha una realtà, nella forma di una lunga storia di affinità. Essi sono lega-

---

105 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 150.

106 Intervista a Ugo Pagliai di F. Poggiali (2012), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 183.

107 R. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., pp. 114-115.

108 L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1018.

ti l'uno all'altro in una reciproca invocazione imperitura: lui scrive personaggi che chiamano la vita della Abba, lei ispira e incarna le figure che il maestro le propone. L'immagine di Donata che si nega ai piaceri del corpo e si consacra alla vita del teatro è anche il sogno di Pirandello di avere Marta con sé nel solo modo che gli è dato.

Vi sono quindi ragioni biografiche molto profonde alla base della tematica che è *fil rouge* di *Trovarsi*: la preminenza dell'arte rispetto alla vita. La questione dell'identità è posta in quest'opera con la forma del suo titolo, "trovarsi", che indica un orientamento spaziale: Donata non si chiede chi è, ma dov'è. Il teatro diviene allora il luogo in cui l'attrice, annullata come singolarità sentimentale ed erotica, è viva: soggetto del teatro, ma non soggetto del mondo. La vita imita l'arte, non l'opposto. Questo è tanto più vero se si considera che Donata è Marta, ma è anche Pirandello stesso, cosciente che "la vita o si vive o si scrive". Così egli scrive l'amore per la Abba, senza viverlo mai. Da sempre tratto dentro il mondo della rappresentazione, Pirandello è egli stesso personaggio tra personaggi. Per trovarsi, non può immaginare luogo altro che il teatro, terreno magico e accogliente, che rende possibile un incontro d'amore irrealizzabile altrove<sup>109</sup>.

Il primato ontologico dell'arte sulla vita è un tratto tipico della sensibilità romantica, per cui l'ideale appartiene a un livello superiore rispetto al reale. In *Trovarsi* si fronteggiano empirismo e idealismo: nella già citata battuta con cui Volpes mette in dubbio le qualità attoriali di Donata in quanto donna povera di esperienza amorosa risuona, pur banalizzato, l'incipit della *Critica della ragion pura* kantiana: "non c'è dubbio che ogni nostra conoscenza comincia con l'esperienza"<sup>110</sup>. Lo svolgimento di *Trovarsi* sembra

109 Si può paragonare l'identificazione di Pirandello con Marta Abba e quella di De Lullo con Rossella Falk: tra questi ultimi non vi è una trama amorosa, ma una relazione che ha eguale profondità, se si considera per esempio quanto affermato da Elsa Albani: "C'era come una sorta di identificazione totale di Giorgio con Rossella" (M. Manuali, *L'ottava valigia, intervista con Elsa Albani*, cit., p. 116).

110 Introduzione alla seconda edizione di I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, J.F. Hartknoch, Riga 1787, tr. it. *Critica della ragion pura*, a cura di P. Chiodi, UTET, Torino 2011, p. 73.

invece suggerire una modalità per la conoscenza diversa dall'esperienza, tutta interna all'immaginazione, alla fantasia, alla finzione, all'universo artistico, a quel sublime che, appena accennato dall'ultimo Kant, diviene cardine dell'immaginario romantico. De Lullo coglie pienamente la venatura romantica di *Trovarsi* (evocata peraltro dalla figura della "grande attrice"). Arruga osserva che l'impianto registico si ispira al melodramma per l'importanza data alla musicalità della parola, tanto che i tempi della recitazione ricordano duetti o romanze; anche i grandi temi trattati sono romantici: la finzione, l'amore, la solitudine. Il Novecento borghese dell'ambientazione viene reso indeterminato da De Lullo, secondo Arruga, proprio grazie al modello dell'opera romantica. Così scrive anche De Monticelli: "uno spettacolo raffinato e manieristico, di grandi interni sontuosi e tetri, di foggie e *toilettes* appena datate: un Novecento visto attraverso il velo del melodramma"<sup>111</sup>.

Donata è un'eroina romantica, animata da uno *Streben* di faustiana memoria, il suo non trovarsi genera in lei un'inesausta ricerca. La sua essenza viene resa perfettamente da Rossella Falk con una recitazione astratta e limpida, immedesimata e anti-naturalista, commossa e ascetica insieme. Il ritratto che De Monticelli tratteggia della Falk è perfetto: grande attrice, docile e versatile, capace di essere aristocratica o popolana, diva o caratterista, la sua essenza appare sfuggente e, come per Donata, non si risolve in un puro istrionismo. Della Falk si può dire una cosa e tutto il contrario: "dura, distante e scostante", ma anche "cordiale, dolce, remissiva"; "avida, anelante, che sembra debba nutrirsi della sofferenza altrui", però talvolta "interrogativa, cioè in attesa in una risposta che non

---

111 R. De Monticelli, *Una nessuna e centomila*, cit., p. 1451. Più in generale, secondo De Monticelli De Lullo è un regista essenzialmente romantico: "l'emotività di De Lullo, la sua nevrosi istrionica [...] proiettava sui compagni, sull'organizzazione dello spazio, sulle scenografie di Pier Luigi Pizzi un riverbero vibratile, turbato, quasi il fiato di un nuovo romanticismo, un romanticismo dilaniato dai ritmi della vita moderna, estatico e come paralizzato fra gli zampilli sonori dei giradischi a tutto volume" (R. De Monticelli, *Il sorriso di Giorgio De Lullo nel tempo giovane del teatro*, in "Corriere della Sera", 10 agosto 1981, ora in Id., *L'attore*, cit., p. 303). Il critico sottolinea la malinconia adolescente, lo spirito musettiano e la sovrana immaginazione del regista, a comporre "quella grazia straziata e ferma, quell'eleganza dolorosa e leggera" che caratterizza tutti i suoi lavori (ivi, p. 305).

sia dura, brutale”; i suoi occhi sono “impassibili e freddi” e tuttavia “da vittima [...] di se stessa, come tutte le persone non volgari”<sup>112</sup>. Si delinea in questo ritratto della Falk, come nelle pagine di *Trovarsi*, l’attrice come figura essenzialmente enigmatica, la cui “verità” o “essenza” non sta in una definizione o in un’altra, ma nell’unione dei contrari, nella rinuncia al principio di non contraddizione, nell’abbandono romantico all’ineffabile e all’invisibile. Come si è detto, Giviero colleziona tutte le immagini di Donata, convinto che “un’attrice non [possa] avere segreti per nessuno”<sup>113</sup>; il suo stesso nome, Donata, suggerisce l’offerta di sé dell’attrice, tutta esposta, regalata al suo pubblico, fuori di sé, nelle forme dei suoi personaggi. Eppure, la sua essenza sfugge, al pari di Amleto ha “dentro ciò che non si mostra”<sup>114</sup>. Ecco allora che, al di là di tutte le forme, per mostrare l’enigma e non per risolverlo, ci vuole lo specchio. Oggetto antico, stratagemma insuperato, figura dialettica per eccellenza, lo specchio riesce a rendere visibile l’invisibile, facendo immagine di un’interiorità scissa e moltiplicata senza sottrarla al mistero.

---

112 R. De Monticelli, *Rossella Falk: un enigma sulla scena*, in “Il Giorno”, 11 agosto 1963, ora in Id., *L’attore*, cit., pp. 307-308.

113 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 115.

114 In lingua originale emerge in modo evidente la rivendicazione amletica di una dimensione intima sottratta all’esteriorità della spettacolarizzazione: “But I have that within which passes show” (W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 2, 76-86).