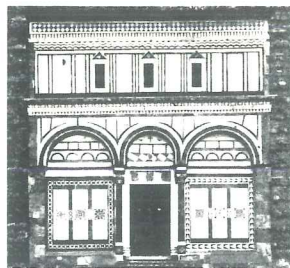


## STORIA DELL'ARTE ITALIANA



GIULIO EINAUDI EDITORE

A cura di:  
Giovanni Previtali  
Federico Zeri

Coordinamento editoriale:  
Giulio Bollati  
Paolo Fossati

tre dici volumi di complessive pp. 5000  
con circa 5000 illustrazioni fuori testo.  
Al ritmo di tre volumi l'anno  
l'opera sarà completata nel 1982.

Piano dell'opera

### MATERIALI E PROBLEMI

A cura di Giovanni Previtali (tre volumi)

1. Questioni e metodi
2. L'artista e il pubblico
3. Caratteri e forme  
(2 tomi)

### DAL MEDIOEVO AL NOVECENTO

A cura di Federico Zeri (tre volumi)

### SITUAZIONI MOMENTI INDAGINI

A cura di Federico Zeri (sei volumi)

1. Inchieste su centri minori. Zone di frontiera
2. Situazioni I
3. Situazioni II
4. Tecniche e tipologie
5. Tecniche e problemi
6. Momenti di architettura

Così orientata, la *Storia dell'arte italiana* Einaudi ha tanti destinatari quanti sono coloro che nella propria vita fanno posto, a qualsiasi titolo e in qualsiasi misura, a un'esperienza dell'arte: dal grado elementare di chi vuol far crescere, su un'informazione sicura, una conoscenza aggiornata, fino alle classi alte degli esperti disciplinari o trans-disciplinari.

EINAUDI

Prezzo speciale di prenotazione

In tutte le librerie e presso l'Agenzia rateale Einaudi  
Torino, Corso Matteotti 13 - Tel. 54.39.06

TEATRO  
STABILE  
TORINO



4

# COME TU MI VUOI



OP. 9-26

T.S.T./CentroStudi  
Biblioteca

OP. 9-26

**4** TEATRO  
STABILE  
TORINO



# COME TU MI VUOI

tre atti di Luigi Pirandello  
per gentile concessione di Marta Abba



Milano, Teatro dei Filodrammatici, 1930 - Prima assoluta di  
*Come tu mi vuoi*, protagonista Marta Abba.



*a cura del Centro Studi del T.S.T.*

*Ma l'idea di questo spettacolo, si può dire fin dall'inizio è stato per me l'unione di Sontag e Pirandello.*

*Cioè la possibilità di accostare un testo (Come tu mi vuoi) e il personaggio dell' Ignota in un altro modo.*

*Gli attori come di consueto dovrebbero stare sempre nei loro buchi e uscirne soltanto nei momenti in cui gli tocca come da copione, cioè per dire le battute, dare le repliche, fare le pause, ecc. Ivi rientro subito, smettendo i vecchi panni di Mommina, Ersilia Drei, personaggi che mi è capitato di interpretare in maniera affatto tradizionale ma non per questo meno appassionante.*

*Questa volta, in più, il bisogno di reinventarsi (come succede sempre a teatro) mi è sembrato una buona idea.*

*L'Ignota più di ogni altro personaggio pirandelliano subisce una interpretazione libera. Proprio perché Ignota, una che non si ricorda, le si possono fare bellissimi scherzi e affibbiare interpretazioni, personalità, caratteri, sembianze, connotati, tratti, proprietà, improprietà, identità di qualunque tipo.*

*Forse anche la mia e perché no quella di Susan Sontag.*

Adriana Asti

Foto: Andrea Giovannini



Sono molti, i Pirandello — ma in verità l'opera di Pirandello ostenta tutti i suoi splendidi, deliranti paradossi intorno all'inganno, all'illusione, all'identità. La vita è sbalorditivamente pirandelliana, come a lungo andare tutti noi scopriamo. Anche l'interpretazione delle commedie di Pirandello lo è.

Ibsen, Strindberg, Cecov, Shaw, Pirandello... Il Pirandello che ho scelto di presentare è un classico internazionale — l'ultimo dei giganti del dramma borghese di idee. L'autore di questa tarda commedia ha compiuto un lungo cammino, che l'ha portato lontano dallo scrittore regionale degli esordi. (Nel suo andare e venire per il mondo, c'è il soggiorno nella Berlino degli ultimi Anni Venti, ed egli senza dubbio conobbe *Lulu* di Wedekind).

*Come tu mi vuoi* contiene molti degli aspetti del dramma borghese della prima stagione moderna — una nervosa e fervida insistenza sulla necessità di esporre, di soppesare i fatti materiali. Ma è sempre affascinante nella sua intensità, nelle emozioni che suscita, nei suoi ritmi ossessivi, nei suoi eccessi di linguaggio. La verbosità pirandelliana è nel medesimo tempo prosaica e surreale. Surreale sempre in quello che potremmo chiamare il suo naturalismo melodrammatico, nella sua concettosità degna di Hollywood — e penso a taluni Hitchcock (*Rebecca*, *Vertigo*), non certo alla goffa trascrizione per il cinema di *Come tu mi vuoi* protagonista Greta Garbo.

I miei interessi di regista sono rivolti al progetto visuale, alla poesia della formalità gestuale, alla musica delle idee. Più di molte commedie di Pirandello, questa ha qualcosa del carattere di un oratorio; la sua struttura è sostanzialmente

musicale: arie per la prima donna assoluta, recitativi, duetti, trii, passaggi corali.

*Come tu mi vuoi* è una commedia sui rapporti che sono una forma di preda, sul potere.

L'eroina, opportunamente indicata come l'Ignota, è qualcuna che, in maniere diverse, è divorata da chiunque. Ma l'Ignota non vuole nulla, come dice ripetutamente — e questo significa che è disperatamente postuma.

La commedia di Pirandello dice con che occhi sospettosi egli guardasse al desiderio, e sembra suggerire che un atteggiamento superiore verso la vita sarebbe uno superiore al fenomeno del desiderio. Ma la soluzione superiore è anche la più triste.

Essere creati dal desiderio degli altri è una caratteristica della situazione umana, ma è particolarmente tipica della situazione delle donne. L'edificio culturale dell'oppressione delle donne può essere riassunto dai modi in cui è sottinteso che le donne, a differenza degli uomini, sono create dal fatto che sono desiderate. Mi è stato domandato se ho tentato di dare un'interpretazione femminista a questa commedia. Rispondo che, come femminista, ho soltanto tenuto presente la commedia che Pirandello ha scritto. La commedia è già oggettivamente — ferocemente — femminista, qualunque siano state le intenzioni di Pirandello.

Nella tristezza tremenda di questa commedia c'è anche qualcosa di corrosivo, una vena di black comedy. E una moralità che va al di là della tristezza. Quando l'Ignota proclama con orgoglio: « Essere? essere è niente! essere è farsi! ».

Susan Sontag

*Susan Sontag è nata a New York nel 1933 ma ha trascorso almeno metà della sua vita adulta in Europa. Ha scritto molto: due romanzi (Il benefattore, Kit della morte), un volume di racconti (Io, eccetera) e saggi (i più recenti sono Sulla fotografia e La*

*malattia come metafora). Ha scritto e diretto tre film, il primo dei quali, girato in Svezia nel 1969 si intitola Duet for Cannibals ed ha per interprete Adriana Asti. Dopo la regia di Come tu mi vuoi porterà a termine la stesura*

*di un terzo romanzo e dirigerà un'altra commedia o, forse, un'opera.*



## PIRANDELLO E I CRITICI DEL SUO TEMPO

### Pirandello

«Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere, deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragione d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere».

(dalla Prefazione a *Sei personaggi in cerca d'autore* - 1930).

### Tilgher

«Il dramma pirandelliano è, essenzialmente, il dramma del *vedersi vivere*. Tra *vivere* e *vedersi vivere* v'ha, secondo Pirandello, opposizione radicale. Chi vive, quando vive, non si vede, vive puramente e semplicemente. Chi, invece, vede la propria vita, è segno che non la vive più, ma la subisce, la trascina come un peso. Vedere la propria vita è, per ciò stesso, uscirne fuori, morire ad essa in quanto quella determinata vita. «Conoscersi è morire». Il dramma pirandelliano è il dramma di gente che ha vissuto la sua vita così e così determina poi, di colpo, un bel giorno — un brutto giorno — si trova come dinanzi a uno specchio in cui contempla l'immagine della propria vita: di colpo, cioè, dalla vita pura e semplice passa al vedersi vivere, alla coscienza riflessa della sua vita. Il punto critico del dramma pirandelliano è tutto e solo qui: in questo brusco salto dal piano della pura e semplice vita al piano del vedersi vivere, della coscienza di vivere. A questo punto culminante conducono le scene preparatorie del dramma pirandelliano, da esso si dipartono le scene conclusive e finali. Il teatro pirandelliano è veramente, come io l'ho definito, il *teatro dello specchio*».

(da *Studi sul teatro contemporaneo - Il teatro di Luigi Pirandello* - Appendice: *Il mondo poetico di Luigi Pirandello* - Roma, 1928).

### Gobetti

Luigi Pirandello si potrebbe definire il *poeta della dialettica*. Egli non ha mai accettato gli elementi da cui altri ha tratto *pasticcetti romantici e sentimentali*; dominato da uno stato d'animo di perplessità creativa non ha ripetuto i motivi di un'esteriore teatralità che conserva, prefissi, i suoi schemi e le sue frigide effusioni ma ha voluto entrare sempre nello spirito dei suoi personaggi, a coglierne le contraddizioni, a farli vivere della loro critica complessità, a chieder loro momento per momento la giustificazione di ogni spunto, l'analisi di ogni tortuosa angoscia. Siffatto atteggiamento è sembrato filosofico e non artistico, arido e non umano, a tutti i citrulli, ancor sospirosi romantici che vogliono la poesia consolatrice di afflitti e l'arte ridotta a lagrimogeno contenuto; che sono rimasti tanto lontani dall'esperienza diretta di creazione da non intendere la natura serenamente lirica e contemplatrice, estranea a tutti gli interessi pratici.

(*L'Ordine Nuovo*, anno II, n. 1, 1° gennaio 1922 - dalla recensione a *Sei personaggi in cerca d'autore*).

### Gramsci

«L'importanza del Pirandello mi pare di carattere intellettuale e morale, cioè culturale, più che artistica: egli ha cercato di introdurre nella cultura popolare la «dialettica» della filosofia moderna, in opposizione al modo aristotelico-cattolico di concepire l'«oggettività del reale». L'ha fatto come si può fare nel teatro e come può farlo il Pirandello stesso: questa concezione dialettica dell'oggettività si presenta al pubblico come accettabile, in quanto

essa è impersonata da caratteri di eccezione, quindi sotto veste romantica, di lotta paradossale contro il senso comune e il buon senso. Ma potrebbe essere altrimenti? Solo così i drammi di Pirandello mostrano meno il carattere di «dialoghi filosofici», che tuttavia abbastanza, poiché i protagonisti devono troppo spesso «spiegare e giustificare» il nuovo modo di concepire il reale; d'altronde il Pirandello stesso non sempre sfugge da un vero e proprio solipsismo, poiché la «dialettica» in lui è più sofisticata che dialettica».

(dai *Quaderni del carcere* - Quaderno VI § 26 - 1932).

Quando il Pirandello scrive un dramma, egli non esprime «letterariamente» cioè con la parola, che un aspetto parziale della sua personalità artistica. Egli «deve» integrare la «stesura letteraria» con la sua opera di capocomico e regista. Il dramma del Pirandello acquista tutta la sua espressività solo in quanto la «recitazione» sarà diretta dal Pirandello capo-comico, cioè in quanto Pirandello avrà suscitato negli attori dati una determinata espressione teatrale e in quanto Pirandello regista avrà creato un determinato rapporto estetico tra il complesso umano che reciterà e l'apparato materiale della scena (luce, colori, messinscena in senso largo). Cioè il teatro pirandelliano è strettamente legato alla personalità fisica dello scrittore e non solo ai valori artistico-letterari «scritti». Morto Pirandello (cioè, se Pirandello oltre che come scrittore, non opera come capo-comico e come regista) cosa rimarrà del teatro di Pirandello? Un «canovaccio» generico, che in un certo senso può avvicinarsi agli scenari del teatro pregoldoniano: dei «pretesti» teatrali, non della «poesia» eterna. Si dirà che ciò avviene per tutte le opere di teatro e in un certo senso ciò è vero. Ma solo in un certo senso. È vero che una tragedia di Shakespeare può avere diverse interpretazioni teatrali a seconda dei capocomici e dei registi, cioè è vero che ogni tragedia di Shakespeare può diventare «pretesto» per spettacoli teatrali diversamente originali: ma rimane che la tragedia «stampata» in libro, e letta individualmente, ha una sua vita artistica indipendente, che può astrarre dalla recitazione teatrale: è poesia e arte anche fuori del teatro e dello spettacolo. Ciò non avviene per Pirandello: il suo teatro vive esteticamente in maggior parte solo se «rappresentato» teatralmente, e se rappresentato teatralmente avendo il Pirandello come capocomico e regista. (Tutto ciò sia inteso con molto sale).

(dai *Quaderni del carcere* - Quaderno IX, § 134, 1932).

### Bontempelli

«Non c'è la lotta di un eroe contro un nume o contro una folla; c'è — non massa, abbiamo detto, e neppur folla — c'è una quantità di uomini ognuno dei quali sentendosi solo si disperava, non già di non poter dominare sugli altri, ma di non potere essere veduto e conosciuto quale lui è. Allora lo prende il terrore che questo «quale lui è», non essendo conoscibile agli altri, non esista. Negatagli la inconfondibilità, lui si butta a capofitto nel confondimento, ha sete di mescolarsi più che mai, il terrore della solitudine diventa follia di comunione. Lui si spinge: ma di nuovo è respinto dal numero degli altri, ognuno dei quali ha battuto gli stessi ritmi. Quanto più è scarsa di vita tanto più la persona anela a vivere; non c'è mai la rassegnazione. Comprendersi, ecco l'aspirazione immensa del groviglio...».

(da *Pirandello o del candore* - commemorazione pronunciata il 17 gennaio 1937).

# COME TU MI VUOI

TRE ATTI DI **LUIGI PIRANDELLO**

PER GENTILE CONCESSIONE DI **MARTA ABBA**

|                            |   |
|----------------------------|---|
| L'IGNOTA                   | <b>ADRIANA ASTI</b>   |
| CARL SALTER                | <b>ALESSANDRO HABER</b>   |
| GRETA, detta MOP           | <b>MARILÙ PRATI</b>   |
| BRUNO PIERI                | <b>OSVALDO RUGGIERI</b>   |
| BOFFI                      | <b>MARIO VALGOI</b>   |
| LA ZIA LENA CUCCHI         | <b>MARIA FABBRI</b>   |
| LO ZIO SALESIO NOBILI      | <b>ALESSANDRO ESPOSITO</b>  |
| INES MASPERI               | <b>MARIAGRAZIA ANTONINI</b>   |
| SILVIO MASPERI             | <b>CLAUDIO SORA</b>   |
| BARBARA                    | <b>MARIELLA FURGIUELE</b>   |
| LA DEMENTE                 | <b>MARILÙ PRATI</b>   |
| UN DOTTORE                 | <b>ALFREDO DARI</b>   |
| UN'INFERMIERA              | <b>CARLA WACHMEISTER</b>  |
| UN PORTIERE                | <b>LORIS ZANCHI</b>   |
| QUATTRO GIOVANI IN MARSINA | <b>RICCARDO BARBERA<br/>NICOLA GRILLO<br/>ROCCO IMPROTA<br/>CARLO NICOLAI</b> |

VIOLONCELLO E PERCUSSIONI **RAFFAELLO ANGELINI**  
CONTRABBASSO E PERCUSSIONI **FABRIZIO BUSCIOLANO**

|                              |                          |
|------------------------------|--------------------------|
| Regia di                     | <b>SUSAN SONTAG</b>      |
| Scene e Costumi di           | <b>PIER LUIGI PIZZI</b>  |
| Musiche di                   | <b>ARTURO ANNECCHINO</b> |
| Elaborazione scenotecnica di | <b>CARLO GIULIANO</b>    |
| Aiuto Regista                | <b>DINO MELE</b>         |

Direzione allestimenti scenici: CARLO GIULIANO - Direzione tecnica: GIANNI DE BENEDETTIS - Luci: FRANCO NUZZO - Direttore di scena: FRANCO GROSSI - Aiuto scenografo: PASQUALE BARBANO - Capo elettricista: BRUNO CAROCCI - Elettricista: GIANCARLO SALVATORI - Macchinisti: GUIDO CAIMI, GUGLIELMO GALIMBERTI - Sarta: NIRVANA ANGIOLETTO - Altrezzista: ENRICO ALBANI - Assistente alla regia: CARLOTTA DEL PEZZO - Suggestore: LEO ALLEGRI - Segretario di compagnia: GRAZIANO PUGNETTI.

Costruzioni in ferro: BRUNO DE CESARE - Costumi della sartoria teatrale TIRELLI, Roma - Calzature: POMPEI - Parrucche e trucchi: AUDELLO, Torino - Tappezziere: MASSIMO PEIRETTI - Materiali plastici: NEONMODENA.

# I GIUDIZI DELLA STAMPA ITALIANA DOPO LA PRIMA

## STAMPA SERA

25 ottobre 1979

Nel secondo atto ci si trasferisce presso Udine, nella villa d'un tempo che vede l'ex smemorata prendere a poco a poco coscienza di sé. È un pezzo di teatro banale dove i personaggi parlano tra di loro per informare il pubblico delle cose passate, non coinvolgendosi purtroppo in una serie di battute illuminanti. Qui la Sontag cambia registro e fa della Asti una sagoma, la quale recita in maniera quasi straniata e si riduce a pura idea come sottolineano il taglio assurdo dei capelli (una volta si sarebbe detto alla Marlon Brando) e il venire di frequente alla ribalta.

Con il ritorno vendicativo di Salter e il regale uscire di scena dell'Ignota che sembra rimproverare a ognuno la sua mediocrità, il dramma si tinge d'ambiguo senza le fiammate d'ingegno che caratterizzano il Pirandello de *Il gioco delle parti* o di *Così è (se vi pare)*.

In ultimo la regia opta per una via di mezzo proponendo un onesto naturalismo. Adriana Asti dispiega felicemente la bella voce e trascina il pubblico nell'applauso per le scene di Pizzi, le musiche di Anecchino, i contributi di Alessandro Haber, Osvaldo Ruggieri, Mario Valgoi, Marilù Prati, Maria Fabbri.

Piero Perona

## Gazzetta del Popolo

26 ottobre 1979

Di questo dramma, hanno attratto la Sontag, fin dalla prima lettura, due aspetti: il tema della donna, senza un'identità psicologica e sociale, mai definita, storicamente, come soggetto ma sempre in rapporto agli altri (*Come tu mi vuoi* è il titolo), e la struttura del testo che circonda e quasi soffoca di parole l'Ignota, affondano lei stessa in un vocio continuo, nella logorrea di personaggi che parlano, parlano, trascinati da una sorta di follia del linguaggio, di isteria orale.

È appunto in questa direzione che si muove prima di tutto la regia della Sontag: cioè nel senso di una orchestrazione vocale, sonora, del testo pirandelliano.

La Sontag ricorre alle musiche di Arturo Anecchino, non per imbastire la consueta colonna sonora, ma per creare calcolati contrappunti con la voce degli interpreti. La battuta ambivalente, densa di sospensioni, di rimandi, diventa una pausa, un'attesa dilatata o compressa dall'intervento musicale, che la segue in coda, come un'eco, un rimbalzo, un gong psicologico.

Gli stessi rumori naturalistici vengono assorbiti in questa vocalità parallela: l'aprirsi e il chiudersi delle porte, le parole lontane di chi arriva o si accomiata, insomma tutto ciò che avviene fuori campo (a parte il colpo di pistola del primo atto) prende forma in fruscii musicali, in sigle sonore, segnali che stanno per assumere o per perdere identità: rumori per così dire ancora «sfocati».

Da questo «doppio» della sonorità, della voce, nasce un duplice effetto: da una parte, un accumulo ulteriore di mistero, un *suspense* da *thrilling* cinematografico, ma anche da enigma «stellare» o del «terzo tipo» (i personaggi pirandelliani non sono poi marziani del quotidiano?);

dall'altra parte uno straniamento espressivo, provocato da queste voci separate dal corpo, galleggianti nell'aria, bolle di parole senza peso, o col peso sottratto — come «fumetti» corporei — alle *silhouettes* fisiche dei personaggi. Un effetto siderale e astratto, dunque, un modo pertinente per restituire, nelle parole e nel gesto, quel parossismo lunare della logica pirandelliana, tanto eccessivo da diventare etereo.

All'interno di una cornice tradizionale, di ascendenze addirittura romoliane-delulliche, la Sontag riesce così a innestare interventi di qualche vigore: non «rivoluzionari», ma intelligenti, non teatralissimi, ma pluridisciplinari. La stessa distinzione in tre tempi, per esempio, serve alla neoregista per sviluppare una precisa scansione di situazioni, ciascuna con i relativi «segni», nei colori e nella gestualità.

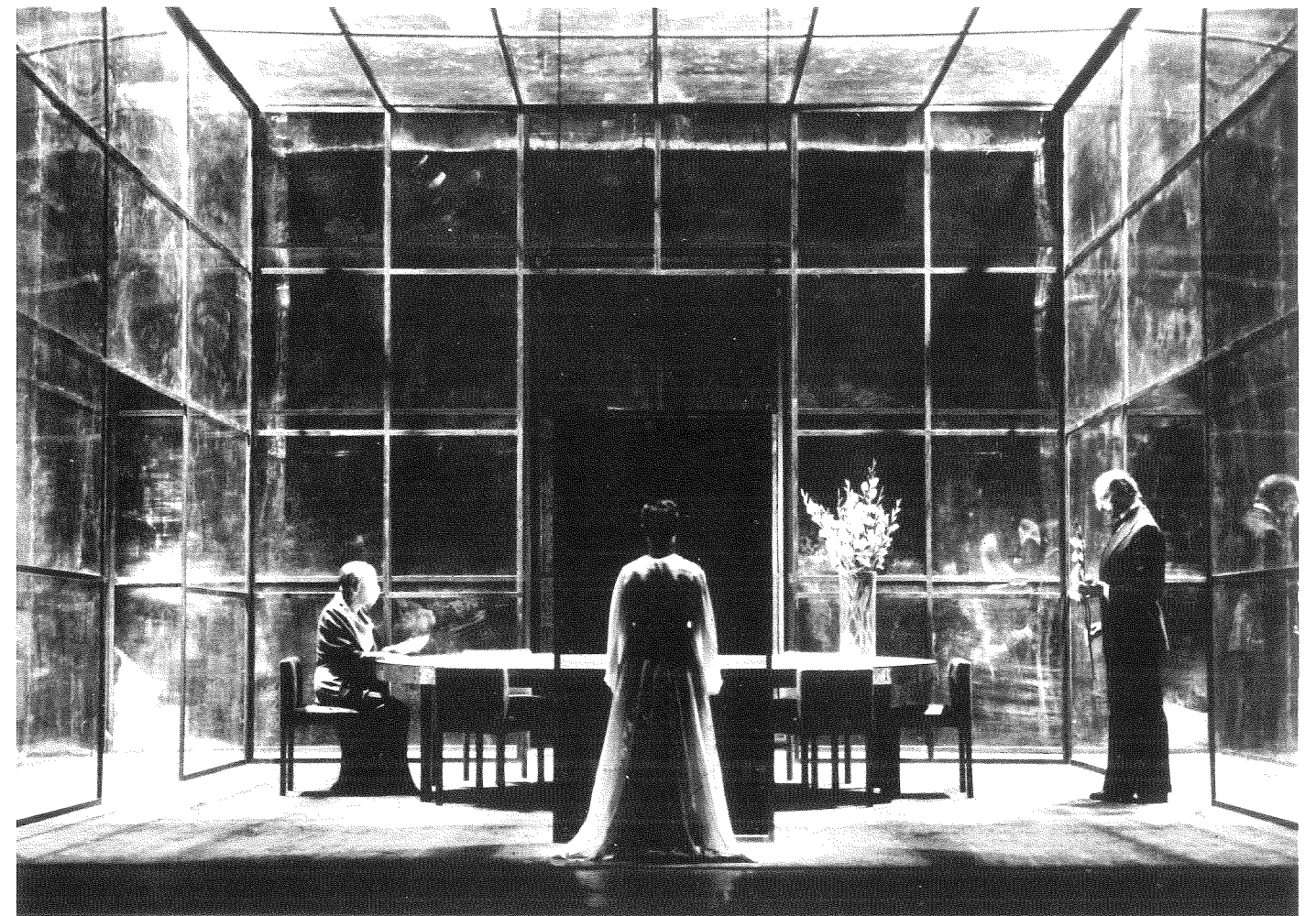
I tre atti sono tre diverse prigioni, tre diverse maniere di essere «come tu mi vuoi»: sono, per l'Ignota, tre modi di abitare, o di essere abitata, dalla casa e dal marito, o dall'amante. Quella scatola di vetro è una casa-marito, clausura trasparente, identica a Berlino come a Udine, dell'Ignota, cioè della donna, in un dramma che, dice la Sontag, è già, magari *malgré soi*, femminista, senza bisogno di sottolineature, angolazioni, aggiornamenti.

Mario Serenellini



Adriana Asti, Marilù Prati

Foto Maurizio Buscarino



Maria Fabbri, Adriana Asti, Alessandro Esposito

## LA STAMPA

«Come tu mi vuoi» con la Asti ha aperto la stagione dello Stabile

Ambizioso Pirandello della Sontag

Concentrazione e applausi calorosi al Carignano per la «prima» - Le scene di vetro di Pier Luigi Pizzi

26 ottobre 1979

Molta attesa e molta concentrazione, l'altra sera al Carignano, per la prima nazionale di *Come tu mi vuoi* di Pirandello, ad apertura della stagione dello Stabile torinese e ad esordio nella regia della scrittrice americana Susan Sontag: ed alla fine, nonostante gli applausi calorosi alla regista, alla protagonista Adriana Asti, alla compagnia, un'ombra di delusione come dinanzi ad una impresa critica, certo felicemente vissuta, ma non pienamente risolta in spettacolo.

Mi sembra ci siano, in questa messinscena, tre progetti registici almeno, tanti quanti sono gli atti del tardo (1930) dramma pirandelliano, e che stentino a fondersi in uno solo, a trovare una unitaria cifra stilistica.

Il secondo atto ubbidisce ad una più sommessa (e in ogni caso, diversa) cifra stilistica, ad una finzione «attenuata». Elma ha accettato di riconoscersi e sostituirsi ad una donna, italiana come lei, Lucia Pieri, scomparsa da casa dieci anni prima, nella bufera della guerra. Si è calata,

vuoto corpo in attesa che altri le ridia un'anima, nei panni di un'altra, pur di sottrarsi alla propria esistenza inutile e orrenda. Ma ora che è Cia, nella villa del Veneto in cui Cia abitava, scopre che la sua simulazione deve fare i conti con le imposture, i dubbi, le grettezze del marito e dei congiunti. Voleva essere rifatta dall'amore degli altri, è insudiciata e degradata dal loro egoismo.

Abbandonati i toni sovrecitati e spasmodici della prima parte, la Asti conserva un che di allucinato nello sguardo e modula la voce sulle cadenze di una sua privatissima dodecafonìa. È il suo modo di sottolineare che Elma recita ancora, recita la parte di un'altra, anche se è ormai una finzione di primo grado, un nudo inganno esistenziale.

Guido Davico Bonino

## CORRIERE DELLA SERA

26 ottobre 1979

Macchinosa, arrovellata, scritta nel linguaggio stranamente irrigidito dell'ultimo Pirandello (teatrale: ché il narratore invece era arrivato all'essenzialità, come testimoniano alcune grandi novelle di quegli anni e del periodo immediatamente successivo), è una commedia senza dubbio minore, abile (e infatti ebbe successo) ma ripetitiva. C'è però in essa il personaggio della protagonista che è un'interessante figurazione di quel tipo di donna-attrice (sottile definizione di Gaspare Giudice) che Pirandello andò proiettando sulla scena in quegli anni, forse condizionato dal suo rapporto con Marta Abba ma probabil-

mente dando vita anche a certi fantasmi più remoti, sviluppando una sua idea — od ossessione — della femminilità assai diversa dall'immagine della donna-madre e della donna-vittima che si ritrova in tante altre sue novelle e commedie.

È puntando su questo personaggio di donna-attrice (di cui gli esempi più palesi sono la Donata di *Trovarsi* e la Ilse dei *Giganti della montagna*) che Susan Sontag sembra avere impostato la sua regia. Sicché, la commedia le è servita da pretesto, in qualche modo, per una forse un po' volontaristica ma anche interessante indagine formale sui vari moduli di teatro che una commedia pirandelliana può proporre. Messo in secondo piano il problema dell'identità, ha valorizzato la ricerca che l'ignota fa di sé non tanto in quanto « personaggio fantastico » (come avrebbe detto Pirandello) ma in quanto attrice, simulatrice di realtà apparentemente inesistente, affabulatrice dei propri moti interni; che poi, a ben guardare, è ancora questa, una ricerca di identità.

Allora, intorno al personaggio-manichino dell'ignota, entro un contenitore scenografico (di Pier Luigi Pizzi) che doppia un sistema — o labirinto di specchi — ecco nel primo atto, ambientato in quella Berlino degli anni Venti, una proposta di teatro vagamente espressionistica (un po' come fece Albertazzi quando mise in scena dodici anni fa *Coma tu mi vuoi* per la Proclamer); e negli altri due una forma di teatro-oratorio, con composizione di cori (o di pubblici che guardano l'azione) movimenti ieratici, recitazione qua e là impassibilmente atonale.

Al centro di uno spettacolo che è insieme una partitura e una serie di variazioni sul tema (la musica di Arturo Anecchino, a base di violoncello e percussioni, ha una

funzione di continuo e fantomatico contrappunto) Adriana Asti, quando tutta in bianco, quando tutta in rosso, capelli corti a valorizzare l'espressione tra efebica e impassibile del volto, è effettivamente l'immagine dell'indifferenza e della disponibilità interpretative. Più legata e come impacciata nel primo atto, a poco a poco cresce e acquista di forza e plausibilità, diventa quella donna divorata dagli altri, di cui scrive la Sontag in una nota, sottolineando il femminismo, magari inconscio, di Pirandello.

Roberto De Monticelli

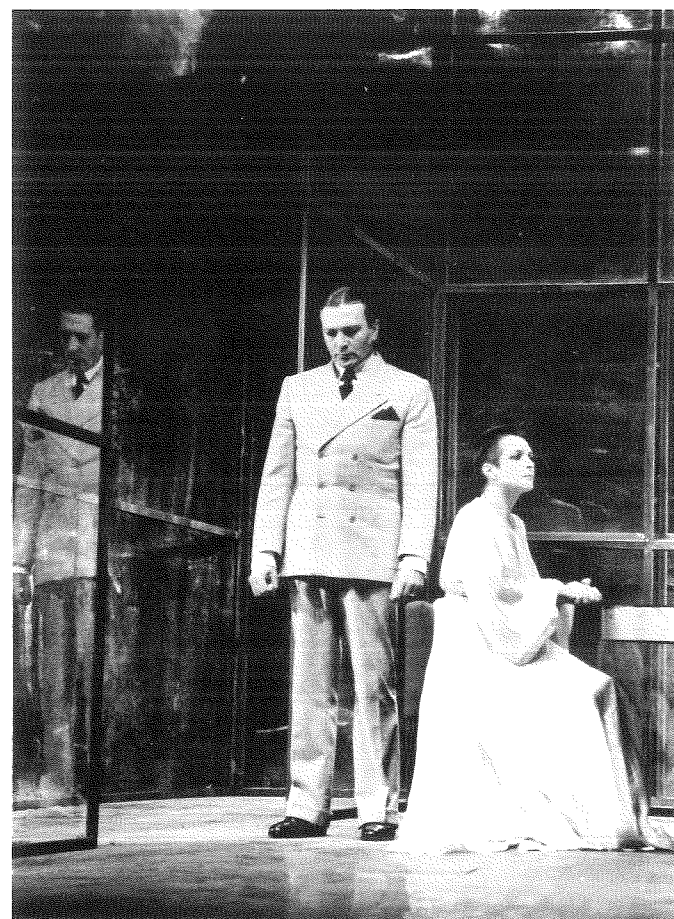
## Avanti!

### Un Pirandello quasi metafisico

26 ottobre 1979

Adriana Asti ha dato un'alta prova di recitazione, calandosi nel personaggio inquietante e umano dell'ignota Lucia, vibrante nella sua condizione di corpo, quasi a visualizzare ed esprimere politicamente la presa di coscienza femminista. Le scene ed i costumi di Pier Luigi Pizzi, nella elaborazione scenotecnica di Carlo Giuliano, assecondano il labirinto registico, sia nei percorsi striscianti della protagonista, come nel recitato ieratico della donna conscia delle differenze tra identità ed apparenza, tra immaterialità e concretezza della persona. Così dicasi delle sottolineature musicali di Arturo Anecchino.

G.S.B.



Oswaldo Ruggieri, Adriana Asti



Mario Valgoi, Oswaldo Ruggieri, Adriana Asti



Carla Wachmeister, Marilù Prati, Alfredo Dari, Alessandro Haber

## AVVENIRE

« Come tu mi vuoi » di Pirandello  
curata dallo Stabile di Torino

L'aspra bellezza dell'ignota

La regia visualizzata di Susan Sontag -  
Ottima interpretazione collettiva -  
Scene di Pier Luigi Pizzi

26 ottobre 1979

Ma negli anni Settanta si è andato diversamente rappresentando Pirandello. E se l'ultima applicazione è alle sue viscere culturali e scompositivamente ci si applica Massimo Castri, l'avvio è stato ad opera della Compagnia di Romolo Valli e di Giorgio De Lullo, i quali instaurarono una geometria dei rapporti, razionalizzarono la sillaba pur se sentimentaleggiante e rarefecero l'atmosfera coi richiami alla figuratività astratta. Ed è proprio il loro scenografo, Pier Luigi Pizzi, che troviamo presente in questa edizione curata dallo Stabile di Torino ed affidata, per quanto riguarda la regia, a Susan Sontag, la scrittrice e battagliera giornalista di New York, prima dedicatasi al cinema ed ora esordiente nella prosa, senza dubbio attirata da Adriana Asti, interprete, nel 1969, del suo primo film: « Duetto per cannibali ».

La base dell'impostazione è quella indicata; ma, procedendo oltre, la Sontag opera fortemente sulla visualità.

Dentro un doppio contenitore trasparente e riflettente, qual è la scena di Pizzi, i costumi — d'epoca, e la contraddizione è felice, perché nega le marionette — si rilevano e le macchie di colore si moltiplicano, mentre movimenti e composizioni rispondono ad una eccitata e graffiante sintassi, senza ricorso ad ovvie cattiverie di connotazioni. Splendida sequenza di immagini vibranti, lo spettacolo consegna a ciascun personaggio il proprio significato, e il suo iperrazionalismo aggrega insieme il tarlo dell'analisi, il peso del corpo e la realtà degli intrecci umani. Il corpo: la Sontag ne fa rilevare via il peso torbido, ora l'aspetto di involucro; applica mimiche rivelatrici del profondo e, infine, lo fa recitare. L'ambiguità sgorga fatale, non imposta. La regista insegue la situazione in sé, e penetra la frase pirandelliana, rinnovandola nella flessuosità e nella forza eversiva. Perché di uno strumento di verifica si tratta, per questa lingua, e la Asti non le concede nulla di carnale, ma l'adopera per leggere sé e gli altri e per difendersi, donna-preda di un vasto schieramento. Feline sono le sue mosse, artigliata la sua pronuncia, a tratti percorsa da luci ironiche, ma sempre inflessibile come un bisturi. Allora, invece di essere un canto malinconico e disperato dell'eroina su se stessa, « Come tu mi vuoi », rifiutato ogni abbandono, diventa quella che la Sontag chiama una « black comedy », e si affaccia il fantasma di Albee, ossia del teatro americano di combattimento all'interno di uno status sociale.

Tutta nuova, l'interpretazione della Asti, insinuante e dialettica, persino straniata, spesso privata di sonorità, registrata a freddo, tagliente, è un apporto di grande

interesse. Suggestirei solo un momento meno affrettato e meno impertinente «detto» nel finale, che è di lacrime asciutte. Una Zia Lena di straordinaria intensità e lucidità è quella di Maria Fabbri, accanto alla quale eccellono Mario Valgoi, un Boffi di vigoroso significato e di limpida asciuttezza, Alessandro Esposito (Salesio), con Osvaldo Ruggieri, che rende bene l'impaccio di Bruno Pieri, Marilù Prati (Mop) e Alessandro Haber (Carl Salter). Pubblico attentissimo e autenticamente soddisfatto.

Odoardo Bertani

## l'Unità

26 ottobre 1979

In un cubo di plexiglas (un «interno» moderno della Berlino weimariana nel primo atto, un disadorno soggiorno di villa veneta negli altri due), a sua volta dislocato entro tette pareti metalliche (una allusione ai ferrigni giorni della guerra?), lo scenografo-costumista Pier Luigi Pizzi ha distribuito i luoghi e i personaggi dell'azione,



Adriana Asti, Alessandro Esposito



Mariagrazia Antonini, Claudio Sora, Mariella Furgiuele, Alessandro Esposito, Mario Valgoi, Maria Fabbri, Alessandro Haber

paludando questi ultimi con panni convenzionalmente borghesi, maschere e manichini interpreti di un dramma nel quale pare abbiano inciampato solo per caso o per uno sberleffo della sorte.

In effetti, *Come tu mi vuoi* più che una costruzione drammaturgica di convenzionale progressione è una composizione letteratissima, folta com'essa è di serratissimi dialoghi e di prolungati monologhi — la persistente presenza in scena della Sconosciuta è la chiave di volta della rappresentazione — che si dispongono infine come un ordito filosofico di stratificati significati.

Sauro Borelli

## la Repubblica

27 ottobre 1979

Il teorema (o vicenda o dramma) dell'ignota è quello più classico di Pirandello: l'identità non esiste, ognuno è *Come tu mi vuoi*, «essere è niente, essere è farsi», la verità è questione di preferenze, di compatta volontà. E intorno, altri ingredienti abituali: logica e passività della vittima — protagonista, sordidi interessi borghesi, pressioni sociali, donna come preda. Essendo scontata la problematica e un po' stravagante l'ambientazione (la guerra, Berlino...) non ci sembra proprio un Pirandello dei migliori. Ma Susan Sontag, dovendo esordire in teatro, dopo qualche romanzo e saggio tuttologico, l'ha scelto forse perché «la vita è spaventosamente pirandelliana, come a lungo andare tutti noi scopriamo».

Ugo Volli

## Panorama

12 novembre 1979

Susan Sontag si pone di fronte a questo testo da scrittrice: lo assume pienamente, indifendibile come appare, con la sua carica di parole, si sottrae con secchezza alle possibilità offerte dagli artefici teatrali, e coerente con un suo finissimo saggio non cerca un'interpretazione, salvo insinuare nell'ignota una qualità di «regista» di tutta la vicenda e spingerla quindi a spersonalizzare certe sue battute, da dire direttamente rivolta al pubblico.

Dopo un primo atto con qualche caduta di gusto, emerge un traliccio scheletrico d'impronta quasi metafisica ma con il ritmo, la conduzione e l'improbabilità di un giallo; e il finale assurge a vero e proprio oratorio, con le ombre dei personaggi di contorno a far da coro, con dei costumi d'epoca stilizzati fino a sembrare classici.

A buon diritto in questo impianto la protagonista si prende tutto lo spazio: dopo tutto, Pirandello scrisse *Come tu mi vuoi* come dono per Marta Abba, che lo riprese anche nel dopoguerra nella sua ultima rentrée. Adriana Asti se ne impadronisce fino a farne un monologo con una prova di grande maturità: parte da una geometria art déco e continua su un filo antinaturalistico, che esalta fino a una virtuosistica astrazione la dialettica del personaggio, evitando così le trappole patetiche, mentre con la sua ironia critica svuota ogni pericolo di lezione pseudofilosofica.

Franco Quadri



Erich von Stroheim e Greta Garbo in *As you desire me* (*Come tu mi vuoi*), regista G. Fitzmaurice, 1932.

