

RITA CEGLIE

*Sognando (ma forse no): finzione e realtà in Calderon de la barca, P.P. Pasolini e L. Pirandello.*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

RITA CEGLIE

*Sognando (ma forse no): finzione e realtà in Calderon de la barca, P.P. Pasolini e L. Pirandello.*

La modernità teatrale che comincia con Shakespeare continua nel teatro spagnolo, in particolare nelle opere di Calderon de La Barca «*La vida es sueño*» e di Lope de Vega «*Lo fingido verdadero*», ove la impercettibile distanza tra la verità e il gioco, tra la finzione e la realtà è vicina all'equazione di Pirandello «*Vivere significa parere. E giocare vuoi dire interpretare una finzione di vita*». In quest'ottica il palcoscenico diviene il luogo più idoneo per rappresentare la vita e «il sogno» ne è il tema più congeniale, che aggiunge al testo elementi di riflessione e significazione. Risale al 1635 l'opera di Calderón de la Barca *La vita è sogno*, una commedia filosofica divenuta oggetto di numerose interpretazioni, riconducibili alla fondamentale ambiguità di un testo che, rappresentando un esempio fra i più illustri della corrente barocca, oscilla fra «la semplicità della fiaba e la complessità della costruzione simbolica». Nel '65, o forse nel '66 (singolare è la confusione delle date nei testi autobiografici di Pasolini) l'autore ebbe una lunga malattia, durante la quale lesse i *Dialoghi di Platone* traendone ispirazione per «scrivere attraverso personaggi», come definisce la sua produzione teatrale in un'intervista pubblicata il 13 novembre del '71 sul *Corriere del Tirreno*. In pochi mesi compone i suoi sei testi teatrali, che poi tuttavia rielaborerà per tutta la vita: uno solo, *Calderón*, sarà pubblicato in edizione definitiva nel '73. Calderón è ispirato all'opera *La vita es sueño*. L'intervento analizza la riscrittura pasoliniana, dalla quale si comprende che l'ipotesi è che il teatro tradizionale non esista più (o che stia cessando di esistere). Ai tempi di Brecht, si potevano dunque operare delle riforme, anche profonde, senza mettere in discussione il teatro: anzi, la finalità di tali riforme era di rendere il teatro autenticamente teatro. Oggi, invece, ciò che si mette in discussione è il teatro stesso: la finalità di questo manifesto è dunque, paradossalmente, la seguente: il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è". (Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, 1968). Queste le parole dell'eccentrico Pasolini, che ha voluto esprimersi, ad un certo punto del suo percorso di ricerca intellettuale, oltre che nella letteratura e nel cinema anche attraverso il teatro. Un filo rosso attraversa tutta la sua produzione: il personaggio-protagonista acquisisce una problematicità tutta contemporanea, diventa spesso una proiezione autobiografica dell'autore, impersona il disagio di un pensiero differente che condanna all'isolamento, è il mediatore utopico fra due istanze contrapposte, l'assertore di una sintesi filosofica quasi impossibile da tradurre nella realtà ed è allora il responsabile di un percorso tragico che sperimenta i limiti della sua rappresentabilità. Se il cinema pasoliniano intende essere «cinema di poesia», il suo teatro vuole essere «teatro di parola», che l'autore contrappone dichiaratamente sia al teatro borghese o «della Chiacchiera» sia a quello antiborghese «del Gesto e dell'Urlo». A suo avviso l'evento teatrale contemporaneo non riesce ad essere né rito politico, come avveniva nell'antica Grecia, né rito sociale, ma si limita ad essere rito teatrale rimandando a nient'altro al di fuori di se stesso. Il teatro pasoliniano, invece, si propone di diventare rito culturale. Questi ed altri concetti vengono espressi in modo programmatico nel *Manifesto per un nuovo teatro del 1968*, in cui Pasolini definisce quelle che dovrebbero essere le caratteristiche specifiche dei nuovi drammi: l'assenza di una vera e propria azione scenica, a cui corrisponde la mancanza di una scenografia, sarà funzionale all'avanzata in primo piano delle idee, vere protagoniste. Destinataria di questo nuovo tipo di teatro è naturalmente la classe intellettuale, l'unica in grado di comprenderlo, che avrà un compito di mediazione nei confronti della classe operaia. Pasolini ha avuto un rapporto non facile con Pirandello che lui giudica portavoce della piccola borghesia e nel '73 lo infila nel filone regionale post-verghiano contrassegnato dal registro naturalistico-mimetico; eppure, come ha ben visto P. Puppa, si scoprono nell'intellettuale corsaro segni di evidenti suggestioni pirandelliane. Oltre allo scambio tra realtà e finzione, di cui Pirandello è maestro, vi è il fatto che spesso i personaggi del teatro pasoliniano non hanno fiducia nella propria parte, come dimostra, solo per fare un esempio, il padre di *Affabulazione*, che dopo un sogno viene meno al suo ruolo anche sociale oltre che familiare; ciò provoca un gioco delle parti di evidente derivazione pirandelliana, conseguenza del fatto che nella società borghese e neocapitalistica «non esiste più l'autentico: soprattutto, quindi, l'autenticità e la fede nella propria parte, nella famiglia come nella società». *Sogno (ma forse no)* è un atto unico del '28, poco rappresentato, che Pirandello ha scritto e messo in scena per la prima volta a Lisbona. La grande influenza surrealista del periodo e alcuni temi tipici della sua poetica fanno della pièce un piccolo gioiello di inganni: una moltiplicazione di piani che si intersecano e sviluppano, un groviglio di verità e finzioni. I personaggi sognano accadimenti che noi scopriremo reali, ma con prospettive diverse da quelle reali, tanto da lasciare anche lo spettatore nel dubbio di cosa sia realmente avvenuto e cosa sia invece il frutto di un incubo. Il testo appartiene a quella categoria di ambientazioni oniriche, tutte interne alla coppia, come *Doppio sogno* di Schnitzler – anche nella sua inquietante versione cinematografica di *Eyes wide shut* – in cui le convenzioni sociali e i valori di una borghesia decadente cedono il passo alle inquietudini dell'uomo contemporaneo, alla continua ricerca di un'idea più completa di identità. I due protagonisti appaiono e scompaiono sulla scena incorrono come in un sogno le proprie voci che si propagano come rievocate in uno spazio irreali (o sarà uno spazio vero?).

All'interno di un percorso tematico pluridisciplinare (letterario, artistico, musicale, filosofico) sul *Sogno* è possibile sviluppare un'unità didattica dedicata al teatro, anche in un rapporto di osmosi con altri generi: *Sogno (ma forse no)* di L. Pirandello (autore, tra

l'altro, di numerose novelle incentrate sul sogno<sup>1</sup>), e *Calderòn* di P.P. Pasolini che prende le mosse dal capolavoro di Calderòn de La Barca *La vita è sogno*.

Proprio nell'opera di Calderòn de La Barca (e di Lope de Vega *Lo fingido verdadero*) la impercettibile distanza tra la verità e il gioco, tra la finzione e la realtà anticipa l'equazione di Pirandello secondo cui vivere significa parere e giocare vuol dire interpretare una finzione di vita.

In quest'ottica il palcoscenico diviene il luogo più idoneo per rappresentare la vita (Calderòn de La Barca scrive *Il gran teatro del mondo*) e 'il sogno' ne è il tema più congeniale.

Pirandello, che esordisce come poeta ed esperisce tutti i generi letterari, è lo scrittore del Novecento che dalla narrativa alla più tarda sperimentazione teatrale ha messo in scena le miserie e le contraddizioni di un'umanità scossa dall'insensatezza di un mondo orfano di verità, costruito unicamente sulla menzogna di autoinganni e illusioni.

Egli approda tardi al teatro con una produzione fortemente legata alle novelle, dove i personaggi molto spesso «parlano in forma diretta, talora interloquiscono con il lettore, proclamano le loro verità e le loro pene quasi emergendo da uno scenario»,<sup>2</sup> sollecitano l'interessamento degli altri ai propri drammi.

Una significativa testimonianza dell'affinità tra i due generi ce la offre un percorso di laboratorio *Verso il teatro*, curato da Paolo Puppa nel 1996. Nella serata del 5 maggio, il cui tema era *Fuga nella notte*, sono state rappresentate la novella *Tu ridi* e l'atto unico *Sogno (ma forse no)*.

Nella pagina novellistica, sostiene P. Puppa,<sup>3</sup> quando il contenuto del sogno affiora, si tratta di un'allucinazione disforica e / o traumatizzante, come avviene nella novella *Tu ridi*,<sup>4</sup> ove l'immagine onirica ricorrente, che fa ghignare a voce alta il povero signor Anselmo, facendo ingelosire la moglie malata, alla fine si rivela non fuga appagante nel sogno, ma un'immagine buffa della sua vita d'ufficio, in cui un impiegato viene comicamente, e sadicamente, perseguitato dal protagonista.

È il tipico sogno del piccolo borghese, tutto raccolto intorno alla vicenda e alle figure della sua alienazione, con un gusto tutto equivoco, sadico che tradisce la speranza inconfessata di sostituirsi per una volta al capo ufficio, di essere lui, per una volta, ad esercitare la crudeltà e la brutalità nei confronti degli impiegati.

Uno scambio di parti insomma, in cui egli s'identifica col capo ufficio, e il collega assume il ruolo che nella realtà è suo, di vittima avvilita e bistrattata dal superiore. E accanto al sogno la follia.<sup>5</sup>

La novella *Tu ridi* è diventata un film nel 1998, rappresentato dai fratelli Taviani al Festival del Cinema di Venezia il 5 settembre dello stesso anno nella sezione 'fuori concorso'.

*Sogno (ma forse no)*<sup>6</sup> è un atto unico del '28, poco rappresentato, scritto e messo in scena per la prima volta a Lisbona. La grande influenza surrealista del periodo e alcuni temi tipici della sua poetica fanno della *pièce* un piccolo gioiello di inganni: una moltiplicazione di piani che si intersecano e si sviluppano, un groviglio di verità e finzioni. I personaggi sognano accadimenti che noi scopriremo reali, ma con prospettive

<sup>1</sup> *Sogno di Natale, Tu ridi, La realtà del sogno, Visita, Effetti di un sogno interrotto.*

<sup>2</sup> R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986, 85.

<sup>3</sup> P. PUPPA, *Il Pirandello nascosto di Pasolini*, in *Quel che il teatro deve a Pirandello*, Pesaro, Metauro, 2010, 80.

<sup>4</sup> L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1980.

<sup>5</sup> R. ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972, 110-111.

<sup>6</sup> L. PIRANDELLO, *Sogno (ma forse no)*, Milano, Mondadori, 1993.

diverse da quelle reali, tanto da lasciare anche lo spettatore nel dubbio di cosa sia realmente avvenuto e cosa sia invece il frutto di un incubo.

Già dal titolo traspare l'opposizione tra realtà e sogno: dall'iniziale affermazione, che sembra rassicurare il lettore, «Sogno», si viene subito dopo destabilizzati dalla parentesi messa bene in evidenza, la quale introduce il «ma», spia semantica dell'opposizione, il «forse», che indica dubbio, smarrimento, e il «no» che si contrappone all'affermazione iniziale. È il relativismo gnoseologico che caratterizza anche questo dramma, tutto pervaso dal dubbio e dallo smarrimento, dallo scambio e dall'opposizione fra realtà e sogno, sogno e realtà.

Lo spettatore avverte il passaggio dalla dimensione reale a quella onirica grazie al divano che si trasforma in letto, uno specchio che si trasforma in finestra (riflettendo una finestra posta di fronte ad esso) e la surreale apparizione di un anonimo 'uomo in frak'; il ritmo e le luci intervengono in maniera determinante sull'intreccio, basato prevalentemente sulle didascalie, in particolar modo descrittive.

La trama è lineare: nella vita di una giovane donna ambiziosa e vanesia, forse stanca dell'attuale amante (l'uomo in frak) appare un antico innamorato, rientrato in patria da Giava con un cospicuo patrimonio. E c'è - nucleo scintillante del dramma - una preziosa collana di perle che l'amante vorrebbe regalarle (per cui arriva persino a barare al gioco) e che invece le sarà inviata in dono dall'altro. L'amante deluso e furioso strangolerà la donna per gelosia? Sì, forse, o almeno così accade nel sogno angoscioso della giovane signora.

In questo testo il sogno non è rivelatore di una realtà sconosciuta, ma la proiezione di una realtà vissuta tra sensi di colpa e timori, è l'immersione nella coscienza di una donna annoiata e imprigionata dalle forme della vita borghese. «L'amore, il fulcro di questo testo, diviene lo specchio inquietante delle nostre anime più nascoste. I due amanti protagonisti si attraggono e si respingono in un gioco spietato, a volte brutale, che solo alla fine si ricompone e si congela in un quadro da salotto borghese, inautentico e ghignante».<sup>7</sup>

Ed è proprio uno specchio a diventare la 'finestra' del sogno, a rappresentare 'il guardarsi dentro', ad essere un'immagine tematica (così presente in tanta produzione pirandelliana) «capace di sintetizzare una struttura del pensiero prima che di un teatro o di un qualsiasi altro genere letterario».<sup>8</sup>

Anche nella novella para-surrealista, *Effetti di un sogno interrotto* «in cui la Maddalena discinta del quadro provoca nell'io torbide fantasticherie [...], non è più consentito distinguere tra chi guarda e chi è guardato, tra l'occhio esterno e l'icona spiata. Vissuto e sognato, presente e passato, reale e onirico si scambiano e si confondono i rispettivi indizi».<sup>9</sup> Insomma si resta nel vago, con enigmatiche esaltazioni come fanno i poveri Scalognati nei *Giganti della montagna*.

Ricordare il viaggio nell'oltre onirico è pericoloso: si rischia di spezzare la corda civile. Per questo il prete irlandese dell'apologo citato nel terzo atto dell'Enrico IV è fortunato perché, se sorride beato durante il sonno, al risveglio è ignaro di quanto eroticamente abbia goduto; diversamente da quanto accade all'introversa e insoddisfatta protagonista della novella *La realtà del sogno* che, quando ricorda il sogno centrato

<sup>7</sup> Pietra Selva Nicolichia, direttrice artistica della Compagnia teatrale *Virtuosi teatro*, ha curato la regia della rassegna andata in scena nel febbraio 2000: Notturmi, *Due atti unici di Luigi Pirandello L'uomo dal fiore in bocca e Sogno (ma forse no)*.

<sup>8</sup> B. ALFONSETTI, *Il trionfo dello specchio*, in «Studi di estetica», XIV, (1985), 188.

<sup>9</sup> P. PUPPA, *Il Pirandello nascosto di Pasolini*, 86.

sull'orgasmo adulterino, viene presa dal tarantolismo per cui «tremava in tutte le membra, come per freddo, con scatti violenti e sussultava di tratto in tratto [ ... ] si contorceva per terra come una serpe, mugolando, ululando» .

Pasolini ha avuto un rapporto non facile con Pirandello che lui giudica portavoce della piccola borghesia e nel '73 lo inserisce nel filone regionale post-verghiano, contrassegnato dal registro naturalistico-mimetico; eppure, come ha ben visto P. Puppa,<sup>10</sup> si scoprono nell'intellettuale corsaro segni di evidenti suggestioni pirandelliane. Oltre allo scambio tra realtà e finzione, di cui Pirandello è maestro, e su cui verterà la nostra relazione, vi è il fatto che spesso i personaggi del teatro pasoliniano non hanno fiducia nella propria parte, come dimostra, solo per fare un esempio, il padre nel dramma *Affabulazione* che, dopo un sogno viene meno al suo ruolo anche sociale oltre che familiare; ciò provoca un gioco delle parti di evidente derivazione pirandelliana, conseguenza del fatto che nella società borghese e neocapitalistica «non esiste più l'autentico: soprattutto, quindi, l'autenticità e la fede nella propria parte, nella famiglia come nella società».<sup>11</sup>

Come Pirandello anche Pasolini contesta la società borghese: ma Pirandello con il suo modo sofista di spiegare la realtà ed i suoi personaggi cozza con la dimensione strettamente poetica ed autoriflessiva della parola di Pasolini. Sono in effetti due modi interpretativi che corrono paralleli, l'uno con i suoi psico-drammi fatti di più sensi e più forme, l'altro con i suoi monumentali paradossi, irrisolvibili nella sostanza e solo analizzabili con degli attori «portatori di un verbo che non rivela altro se non la propria arroganza».<sup>12</sup>

Ma il meccanismo onirico è il più forte legame tra Pasolini e Pirandello.

Nel '65, o forse nel '66, Pasolini ebbe una lunga malattia, durante la quale lesse i *Dialoghi* di Platone, traendone ispirazione per «scrivere attraverso personaggi» come definisce la sua produzione teatrale in un'intervista pubblicata il 13 novembre del '71 sul «Corriere del Tirreno». «La discendenza platonica- sostiene Giacomo Jori- è segnale di una poesia che intende presentarsi come 'drammaturgia' del pensiero e della coscienza, quale rappresentazione scenica delle aporie della storia, della società, dell'uomo e della coscienza, nel primato dell'idea, del pensiero giudicante»<sup>13</sup> drammaturgia in cui Pasolini vuole far specchiare la classe borghese dentro le proprie contraddizioni: il teatro si apre sulla scena dell'Io, diventa una sorta di strumento di analisi ed autoanalisi.

Questo nuovo modo di scrittura teatrale fu presentato da Pasolini nel 1968 in un articolo pubblicato sul periodico Nuovi Argomenti,<sup>14</sup> in cui enunciava i postulati teorici ed i caratteri tecnici, stilistici e drammatici del suo nuovo teatro; se il cinema pasoliniano intende essere 'Cinema di Poesia', il suo teatro vuole essere 'Teatro di Parola', in opposizione al teatro tradizionale ed anche a quello d'avanguardia o di contestazione, definito dallo stesso Pasolini «Teatro della Chiacchiera, del Gesto e dell' Urlo».

I destinatari di questo nuovo tipo di teatro sono gli intellettuali borghesi avanzati e, attraverso loro, la classe lavoratrice; la lingua sarà semplice e efficace, il 'teatro di Parola' sarà testo poetico di impegno civile, sarà dibattito critico e soprattutto culturale comune all'autore, agli attori e agli spettatori: l'intervento del pubblico, si trasforma

<sup>10</sup> Ivi, 80.

<sup>11</sup> G. BARBIERI SQUAROTTI, *L'anima e la letteratura: il teatro di Pasolini*, in «Critica letteraria», IV, 29, (1980), 649.

<sup>12</sup> S. CASI, *Pasolini: un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1995, 110-111.

<sup>13</sup> G. JORI, *Pasolini*, Torino, Einaudi, 2001, 85.

<sup>14</sup> P. P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, in Nuovi Argomenti, gennaio-marzo 1968.

dunque, da sogno teatrale in una realtà non solo vivente ma anche rappresentabile, in cui gli intellettuali si ritrovano immediatamente uniti al pubblico, qualunque esso sia.

Un teatro contro l'avanguardia e tuttavia d'avanguardia, in quanto controcorrente e in grado di sperimentare una nuova forma fra realismo e allegoria, un teatro che Franca Angelini<sup>15</sup> denomina 'antropologico' e che realizza, insieme al cinema, «nuove regole, nuove sintassi», perché derivante da «un'attitudine fondamentale del giovane Pasolini, quasi una terapia, una cura per profonde non rimarginabili ferite primitive». Un'attitudine presto educatasi al gusto per le arti figurative (preziose le lezioni a Bologna di P. Longhi) e che spiega «la ricorrenza del sogno, fondamento del suo narrare e vedere», «veicolo alla dichiarazione di verità altrimenti indicibili».<sup>16</sup>

Come molte novelle di Pirandello presentano una struttura teatrale, così il genere teatrale informa di sé altri generi messi in atto da Pasolini, soprattutto il cinema: si pensi a *Teorema* emblema di quella trasversalità che caratterizzava da sempre le sue rappresentazioni: nasce come tragedia in versi, si sviluppa come romanzo, diventa un film; o si pensi ancora a *Edipo re* o a *Cosa sono le nuvole*.

Nell'incipit di questo cortometraggio il manifesto dell'opera, che viene rappresentata 'oggi', è proprio il famoso quadro di Velázquez, *Las Meninas* (come nel suo dramma Calderòn): probabilmente un invito di Pasolini ad entrare dentro il quadro, mostrandoci i vari livelli della messa in scena.

Un pubblico popolare assiste all'*Otello* di Shakespeare in un teatro di borgata. Un *Otello* in chiave apparentemente comica, ma permeato di un malinconico quanto struggente pessimismo. Gli attori, uomini-marionette schiavi del proprio copione e legati (nel vero senso della parola) al proprio Dio-burattinaio, dietro le quinte si pongono delle domande sul perché fanno ciò che fanno. La rappresentazione è interrotta dal pubblico che, nel momento più drammatico, l'omicidio di Desdemona (Laura Betti) da parte di Otello (Ninetto Davoli), irrompe sulla scena e, disapprovando i comportamenti di Otello e di Jago (Totò), li fa a pezzi. Lo spazzino (Domenico Modugno) getta le due marionette in una discarica, ma è proprio lì che abbandonate a se stesse, per la prima volta a contatto con la realtà, tra i rifiuti, la sporczia (il mondo materiale?) faranno un'importante scoperta: le nuvole (il mondo ideale?), «meravigliosa e struggente bellezza del creato».

*Che cosa sono le nuvole* è una riflessione dolce, ma al tempo stesso profondamente amara, sulla vita e sulla morte; o più semplicemente sull'illusione di vivere.

E come dice Iago a Otello: «Siamo in un sogno dentro un sogno».

D'altra parte l'analogia fra il sogno e la scena, come sostiene F. Angelini, è al centro della drammaturgia di Pasolini, come lo è il mito, quello edipico innanzi tutto, perché «il mito è l'equivalente collettivo del sogno», da Freud a Jung.<sup>17</sup> La prospettiva di lettura è unificante: nei sei drammi,<sup>18</sup> composti in pochi mesi ma portati avanti per tutta la vita, la studiosa individua infatti una trama sotterranea: «dal capro espiatorio all'olocausto attraverso la costante del sogno e dell'incubo»,<sup>19</sup> ove Calderòn vi funziona da 'prologo' (sogno), e gli altri drammi da episodi che approfondiscono il tema del 'capro espiatorio', in cui è lo stesso Pasolini a identificarsi. La struttura a episodi rimanda a teatri antichi

<sup>15</sup> F. ANGELINI, *Pasolini e lo spettacolo*, Venezia, Marsilio, 2001, 35.

<sup>16</sup> Ivi, 38.

<sup>17</sup> Ivi, 142.

<sup>18</sup> *Pilade, Orgia, Porcile, Affabulazione, Calderòn e Bestia da stile*, tutte raccolte in Pasolini, *Teatro*, Milano, Mondadori, 2001.

<sup>19</sup> ANGELINI, *Pasolini e lo spettacolo*, 119.

(greco, medievale, barocco), mentre la circolarità delle tappe scandite da prologo e epilogo comporta, come in Dante, l'equivalenza fra personaggi e figure, immagini simboliche di condizioni umane, di ideologie, di destini.

*Calderón*, il solo dramma che sarà pubblicato in edizione definitiva nel '73, è ispirato all'opera *La vida es sueño* di Calderón de la Barca e al dipinto di Velázquez *Las Meninas*.

Risale al 1635 l'opera di Calderón de la Barca *La vida è sogno*, una commedia filosofica che tanto aveva colpito Schopenhauer, avvezzo a considerare la realtà come mera apparenza, opera divenuta oggetto di numerose interpretazioni, riconducibili alla fondamentale ambiguità di un testo fra i più illustri della corrente barocca che coniuga la semplicità della fiaba con la complessità della costruzione simbolica.

La figura principale è quella del Principe Sigismondo, figlio di Basilio, re di Polonia, a cui è stato vaticinato un regno insanguinato dalla crudeltà dell'erede. Sigismondo quindi, fin dalla nascita, è escluso dalla vita di corte e chiuso in una torre, educato e sorvegliato da Clotaldo. Basilio ad un certo punto vuole sperimentare cosa accadrebbe se il figlio fosse libero: lo fa narcotizzare e portare a corte. Ma subito la sua indole ormai ridotta (o regredita) allo stato selvaggio si sfrena e allora il padre lo fa rinchiudere di nuovo nella torre. Quando Sigismondo si sveglia è indotto a credere che quanto ha vissuto sia stato solo un sogno. Al termine di lunghe peripezie, tuttavia, in cui avrà un ruolo di rilievo una giovane donna, Rosaura, figlia di Clotaldo, il principe ha imparato a non fidarsi delle mutevoli apparenze di questo mondo, dove tutto può essere un sogno: conviene, pertanto, «agire bene, perché il bene, anche in sogno, non va perduto». Sconfitto il padre, Sigismondo umilmente inizia a regnare con bontà e saggezza.

Addentrarsi ne *La vita è sogno* comporta inevitabili riflessioni filosofiche di straordinaria entità: la vita umana intesa come processo verso la vera conoscenza, in chiave platonica o cristiana, il passaggio dalla pura ferinità alla razionalità, il rapporto tra fato, provvidenza e libero arbitrio. Jorge E. Sørensen<sup>20</sup> interpreta l'opera di Calderón come illustrazione della teoria della conoscenza platonica, che parte dalla *doxa* e giunge al *noesis*.

Il luogo stesso in cui Sigismondo si trova, all'inizio dell'opera

Un rustico palazzo, così poco elevato che non riesce a mostrarsi al sole<sup>21</sup>e al cui interno è illuminato solo da un fioco lume quella tremula fiamma, quella pallida stella che con incerti bagliori, palpitando di luce timorosa, rende ancor più tenebrosa la stanza buia con insicura luminosità.<sup>22</sup>

richiama alla nostra mente la caverna del mito platonico, dove uomini incatenati vedono soltanto grazie a «una luce di fuoco che arde» alle loro spalle e proietta loro le ombre degli oggetti che altri uomini, fuori dalla caverna, portano su di sé. La condizione di Sigismondo è analoga a quella di quei prigionieri: non ha mai conosciuto la realtà ma, attraverso l'educazione impartitagli da Clotaldo, solo le sue apparenze. Egli è quindi vittima della *doxa* e più precisamente del suo primo livello, l'*eikasía*.

Progressivamente, però, l'atteggiamento del giovane principe si fa più mansueto grazie alla presenza di Rosaura, fino a che gli istinti ben presto lasciano spazio al conseguimento della conoscenza suprema, il *noesis*, che rende Sigismondo partecipe dell'eterno, concetto che, in una visione cristiana, si sovrappone al Bene di Platone:

<sup>20</sup> S. JORGE, *La vida es sueño and Plato's Theory of Knowledge*, «Iberoromania», 14, 1981, 17-26.

<sup>21</sup> C. DE LA BARCA, *La vita è sogno*, Milano, Garzanti, 2010, 8.

<sup>22</sup> Ivi, 11.

«pensiamo alle cose eterne, alla fama perenne, dove la felicità non dorme né riposa la grandezza».<sup>23</sup>

Si è compiuto il processo conoscitivo e conseguentemente la formazione del re-filosofo che, finalmente degno di governare, saggiamente perdona il padre, riconquista l'onore di Rosaura dandola in sposa all'uomo che l'aveva sedotta, e ristabilisce la giustizia nello Stato. Il libero arbitrio vince sul principio di predestinazione, sull'idea di fatalità ed esalta il valore della coscienza individuale.

In questo dramma «cambiamento e saggezza» scrive Bodini- sono fondati sul 'sogno' come maestro, cioè sulla coscienza della instabilità della condizione raggiunta, la quale ha continuo bisogno del fuoco della volontà, con il conseguente pericolo che lo stesso sogno torni ad essere realtà e prigioniero;<sup>24</sup> Sigismondo ha appreso che la «felicità passa come un sogno», e nella vita non facciamo che recitare una parte che non tocca la nostra vera esistenza ( che comincerà solo con la morte) proprio come accade in una finzione teatrale (è questo il tema de *Il gran teatro del mondo*) o in un sogno notturno.

Il trionfo del bene costituisce il punto di convergenza di letture anche lontane fra loro, forse proprio perché il messaggio di Sigismondo «obrar bien es lo que importa» risuona prepotentemente, improntando di sé la magmatica ricchezza dell'opera.

Luca Ronconi con la rassegna del 2000 *Progetto sogno* comprendente *La vita è sogno* e *Il sogno* di Strindberg ha vinto il prestigioso premio Ubu; lo stesso regista nel 1978 aveva allestito *la Torre* di Hugo von Hofmannsthal e *Calderòn* di Pasolini, entrambi elaborazioni del grande testo barocco.<sup>25</sup>

Nel *Calderòn* di Pasolini i personaggi sono gli stessi del dramma spagnolo, Rosaura, Basilio, Sigismondo, ma cambia l'ambientazione in cui essi si muovono: ci troviamo infatti nella Spagna franchista del 1967.

Rosaura, la protagonista, vive tre sogni differenti: nel primo è la rampolla di una ricca famiglia di Madrid e si innamora di un ex-amante di sua madre, Sigismondo un antifascista, che scopre essere suo padre.

Nel secondo sogno è una prostituta che si invaghisce di un ragazzo, Pablito, con «il viso dei poveri e gli occhietti marroni e il ciuffo dorato...e i calzoni immacolati colmi fino all'orlo d'amore» che Rosaura scopre, per la rivelazione di un prete, essere suo figlio, senza che per questo si spenga la fatalità della sua attrazione.

Nel dialogo tra i due Pablito sostiene che, tutto ciò in cui crede, gli è stato insegnato dal maestro Velazquez, che ha sempre distinto gli uomini in «leaders, membri normali e esclusi». In quest'ultima categoria, in cui vengono collocati Velazquez stesso e Rosaura, si operano, secondo il punto di vista del giovane, ulteriori esclusioni, di cui sono sempre vittime le prostitute. Rosaura si trova quindi ad essere segregata tra i segregati.

Il terzo sogno sembra essere un incrocio dei due precedenti: da un lato Rosaura che sogna scorci paesaggistici descritti da Sigismondo, dall'altro Manuel e Basilio, rispettivamente psicologo e marito della donna. Qui Rosaura, donna di ambiente medio borghese, dopo un breve momento di smarrimento, riconosce la sua situazione familiare, ma resta colpita da afasia, un modo per contestare e distruggere il mezzo di comunicazione borghese (come il Serafino Gubbio di Pirandello), la sua scusa per non

<sup>23</sup> Ivi, 203-205.

<sup>24</sup> V. BODINI, *Segni e simboli ne 'La vita è sogno'*, Bari, Adriatica 1968, 43.

<sup>25</sup> Il viennese Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) è l'emblematico interprete del decadentismo austriaco. Nietzscheano e freudiano nella tragedia *Der Turm* (*La torre*, 1925) ispirata all'opera *La vida es sueno* di Pedro Calderòn de la Barca mira al recupero di quella «botola profonda e dimenticata dell'anima» che è l'inconscio di Freud.

raccontare i suoi sogni, è una disadattata, «un vaso semivuoto », dice Manuel, « perché non si era riempita del Bene Borghese».

Manuel parla del Potere, personificato, non come un «ottuso mostro, un pancione rincagnato», piuttosto, come un essere «estremamente elegante». Rosaura nel suo puerile tentativo di fuggire dal suo sogno-realtà è riuscita a «disobbedire senza essere disobbediente»,<sup>26</sup> ma il Potere, più grande e potente, la farà tornare ad «obbedire senza essere obbediente»; nonostante ella abbia a lungo combattuto contro le restrizioni e gli argini dell'esistenza umana, pur rifiutando la vita come atrocità borghese, ne è tornata far parte. Giunge un giovane rivoluzionario, Enrique un militante di un movimento di estrema sinistra: egli subito conquista il cuore dell' 'invasata' che coglie in lui «la luce di chi si riconosce». L'ospite inatteso è troppo giovane e inoltre Basilio, marito di Rosaura, provvede, intuendo l'intesa tra lo studente accolto nella propria dimora e la moglie («avete fatto l'amore con gli occhi [...]. E io solo nella veglia, marito reso cornuto nel sonno»), a chiamare il comando della Falange, per consegnare il rivoluzionario alle autorità del regime franchista.

Quarto ed ultimo sogno: mentre Basilio arriva alle sue conclusioni sul Potere, il quale si è servito di chi lo ha criticato e di chi si è ribellato per avere estrema coscienza di sé, Rosaura ridestatasi per la quarta volta, esultante, dichiara di ricordare finalmente quanto ha visto nell'immaginazione e descrive di aver sognato la sua vita in un lager, in un gelo tenebroso: la sua ultima incarnazione sarà quella di «uno scheletro bianco quasi senza più capelli, nella cuccia, le gambe scoperte, sottili come quelle di un feto... anch'io, con le bianche ossa del mio cranio, sorrido».

In quest'ultima allucinazione , conclude Rosaura, qualcuno verrà a salvarla: gli operai rivoluzionari , con le bandiere rosse e le falce e i martelli e «i fazzoletti rossi annodati al collo».<sup>27</sup> Interviene però Basilio, il potere spietato e crudele: «Perché di tutti i sogni che hai fatto o farai/ si può dire che potrebbero essere anche realtà./ Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio:/ esso è un sogno, nient'altro che un sogno».<sup>28</sup> Non può esserci comprensione, dunque, nella lingua di chi vive la propria diversità consapevolmente, cioè Rosaura, e chi ne festeggia la fine, Basilio: «Una creatura rientra nel mondo./ Una figlia prodiga ritorna dal Padre...».<sup>29</sup>

Il modello ripetitivo del risveglio- sonno- risveglio a cui abbiamo assistito in questo dramma espone il soggetto a una tortura senza fine; così come avviene nel film *Salò* ove le vittime devono essere tenute in vita per sopportare una morte sempre rinnovata.

Non è un caso che Giorgio Pressburger, nel suo adattamento cinematografico del 1981, metta in scena *Calderón* in un ambiente che ricorda volutamente lo spazio claustrofobico di *Salò*.<sup>30</sup> Come il testo di Pasolini, di cui rappresenta una trasposizione fedele ma personalissima, il *Calderon* di Pressburger trasporta l'azione del dramma seicentesco nella Spagna franchista del 1967, alla vigilia di un'epoca di profondi mutamenti per la cultura e la società occidentali. Vero e proprio esperimento di 'cinema

<sup>26</sup> P. P. PASOLINI, *Calderón*, XIII episodio, in «Teatro», collana i Meridiani, Milano, Mondadori, 2001, 732.

<sup>27</sup> Tornano alla mente i versi finali de *Il pianto della scavatrice*: «Piange ciò che muta, anche/ per farsi migliore. La luce/ del futuro non cessa un solo istante/ di ferirci: è qui, che brucia/ in ogni nostro atto quotidiano,/ angoscia anche nella fiducia/ che ci dà vita, nell'impeto gobettiano/ verso questi operai, che muti innalzano,/ nel rione dell'altro fronte umano,/ il loro rosso straccio di speranza».

<sup>28</sup> PASOLINI, *Calderón* , XVI episodio, 758.

<sup>29</sup> Ivi, 740.

<sup>30</sup> Il *Calderón* di Pressburger, l'anno prima di approdare al cinema, è stato portato in scena dallo stesso regista presso il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia.

di poesia', il film ripropone, attraverso una vicenda sospesa tra sogno e realtà, la riflessione di Pasolini sul periodo sessantottesco, con rigore etico e estrema cura dell'immagine e della recitazione, sottolineando il valore simbolico e ideale della vicenda, nonché la sua teatralità in scene di movimenti corali ambientati nella risiera di San Sabba.

A sfondo del suo *Calderòn* Pasolini pone *Las Meninas* di Velázquez, probabilmente influenzato dall'analisi del dipinto condotta da Michel Foucault in *Les mots et les choses*, apparsa in italiano nel 1967. *Las Meninas* è dipinto ambiguo, sospeso nella pressoché totale specularità tra guardante e guardato, in oscillazione costante tra questi due poli, un'opera in cui vige la moltiplicazione degli sguardi, delle cornici, delle rappresentazioni, in definitiva l'evidenza dell'artefice e dello spettatore quasi invocato dal dipinto in un costante gioco di visibilità/invisibilità.

Anche Pasolini nella sua carriera di scrittore concepisce duplicazioni di cori, quadruplicazioni di palcoscenici, ed attua un costante sdoppiamento o più dei personaggi alla ricerca di una propria identità, come abbiamo visto in *Calderòn*. Non c'è dubbio che uno dei suoi degli obiettivi sia il coinvolgimento del pubblico nella narrazione teatrale: per questo ambisce che la chiave di lettura di *Calderòn* «fosse quella di una politica platonica, quella del *Convito* o del *Fedro*». <sup>31</sup>

È questo dunque il teatro civile di Pasolini. Una tragedia sul Potere, riflesso in gentili sembianze in uno specchio che, se non è geometricamente sovrano come in *Las Meninas*, è certo concettualmente dominante. <sup>32</sup>

In effetti la diversità di Rosaura, il suo essere donna, madre, figlia, e il suo puerile tentativo di fuga non porterà a nulla, perché il Potere la spingerà, come è stato già sottolineato, «a obbedire senza essere obbediente»; il potere non perdona le persone «malate e piene di dolore», o meglio, le accetta ma soltanto se da vasi 'semivuoti' si riempiranno del Bene borghese, come sottolinea lo speaker, la figura che, come le didascalie del teatro classico, illustra in tre interventi il pensiero dell'autore sull'epoca.

In tutti e tre i suoi risvegli Rosaura si trova in una dimensione occupata interamente dal senso del Potere. Il nostro primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, - dichiara Pasolini<sup>33</sup>-cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna. [...] Il Potere in *Calderón* si chiama Basilio (Basileus), ed ha connotati cangianti: nella prima parte è Re e Padre (appare nello specchio - con l'Autore!! - come nel quadro de *Las meniñas*), ed è organizzato classicamente: la propria coscienza di sé - fascista - non ha un'incrinatura, un'incertezza. Nella seconda parte - quando Rosaura si risveglia 'povera', sottoproletaria in un villaggio di baracche - Basilio diviene un'astrazione quasi celeste (sta nello stanzone de *Las meniñas* vuoto, come sospeso nel cosmo: e da lì invia i suoi sicari sulla terra); infine, nella terza parte, è il marito piccolo-borghese, benpensante, 'non fascista ma peggio che fascista'.

Pasolini stesso, sicuro che *Calderón* fosse una «delle più sicure riuscite formali», recensirà l'opera in risposta alla giovane 'nuova sinistra', in particolare ad Adriano Sofri (che giudicò *Calderón* «dal punto di vista politico di una rilevanza nulla»), e ribadirà come il tema del dramma sia lo scontro tra individuo e potere.

E'quel Potere che Pasolini scriverà con la maiuscola tra il 1973 e il 1975 sul «Corriere della Sera» nella sua serie di articoli, gli *Scritti corsari*; il Potere che ha

<sup>31</sup> P. P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino, 1979, 212.

<sup>32</sup> T. LANDRA, *Sul teatro come pura immagine. Pasolini tra Velázquez e Foucault*, «Exibart», Firenze 13 febbraio 2007.

<sup>33</sup> P. P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, .216.

realizzato una svolta 'millenaria', una 'mutazione antropologica' attraverso il consumismo 'omologante' affermatosi negli anni '60 grazie a televisione e infrastrutture; il Potere, la cui natura è cercare di manipolare il desiderio dell'uomo fino a fargli credere - lo ricordava Foucault - che sia esso stesso a dare la vita. Insieme alle lucciole, il simbolo pasoliniano di un mondo legato alla realtà dei fatti, il Potere ha fatto scomparire una lingua, una cultura, la Chiesa e molte altre cose che affermavano la diversità, la peculiarità dei tratti del singolo uomo e il suo radicamento nella realtà del proprio popolo. In nome di cosa? Di un edonismo violento e totalitario - molto più del fascismo - dove gli stessi desideri sono manipolati e decisi da altri in un quadro di piatta e desolante tristezza.

Il dramma pasoliniano, per concludere, non solo ha preso le mosse da Calderòn de la Barca, ma ha indubbiamente dialogato con il suo modello. E le tracce sono evidenti.

Nell'atto III de *La vita è sogno* Rosaura racconta a Sigismondo la sua ascendenza nobile, il suo destino così simile a quello sua madre (entrambe sedotte e abbandonate), e spiega perché Sigismondo l'abbia vista per tre volte in tre abbigliamenti diversi: da uomo, da donna e da essere «d'ibrida natura, che ostenta armi da uomo sopra vesti da donna». Questo doloroso racconto di Rosaura diviene nel *Calderòn* pasoliniano un triplice risveglio, altrettanto doloroso.

Ne *La vita è sogno* Sigismondo, pur innamorato di Rosaura, rinuncia a lei per concederla ad Astolfo che l'aveva sedotta; nel *Calderòn* è Rosaura ad essere innamorata di Sigismondo che scoprirà essere suo padre. Il loro dialogo tanto doloroso, con cui si chiude la prima parte dell'opera, contiene il primo riferimento esplicito a *La vida es sueño*. L'antifascista, narrando alla figlia molto brevemente le vicende del dramma spagnolo, si sofferma sul perdurare dell'amore oltre l'esperienza onirica per chiedersi alla fine: «Cosa ha voluto dire, con questo, Calderòn?». A questa domanda non seguirà una risposta. Ne *La vita è sogno* Sigismondo vuole sognare perché convinto che la realtà sia un sogno ed è lucido nel fare questa scelta; in Calderòn solo nel sogno è possibile afferrare le illusioni, le utopie che il Potere sistematicamente distrugge.

Anche *La vita è sogno* è stata definita<sup>34</sup> una favola sul potere: Basilio che a suo piacimento rende re, schiavo o ribelle il figlio, «diventa nel dramma pasoliniano la metafora classica più precisa per rappresentare le nuove tensioni generazionali degli anni '67- '68».<sup>35</sup>

Nell'apologia de *Il Pci ai giovani!!* Pasolini scriveva che, ormai, dopo aver vissuto la sua atroce e immedicabile 'privata esclusione' e aver visto e temuto le impiccagioni del fascismo, il suo odio verso la borghesia era divenuto patologico e non poteva «sperare nulla né da essa, in quanto totalità, né da essa in quanto creatrice di anticorpi contro se stessa».<sup>36</sup> Come avrebbe poi dichiarato nel 1975 in una celebre intervista televisiva rilasciata ad Enzo Biagi, la parola 'speranza' non faceva più parte del suo vocabolario.<sup>37</sup>

Dal 'sogno di una cosa' (per dirla con il titolo del primo romanzo di Pasolini) alle ultime parole di Basilio<sup>38</sup> si compie interamente, e in modo emblematico, l'itinerario di disillusione dello scrittore corsaro.

<sup>34</sup> D. PUCCINI in *Prefazione de «La vita è sogno»*, Milano, Garzanti, XXV.

<sup>35</sup> CASI, *Pasolini...*, 134.

<sup>36</sup> P. P. PASOLINI, *Apologia a Il Pci ai giovani!!*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, 1449.

<sup>37</sup> Programma *Terza B - Facciamo l'appello*, videoteca Rai.it.

<sup>38</sup> «Perché di tutti i sogni che hai fatto o farai/ si può dire che potrebbero essere anche realtà./ Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio/ esso è un sogno, nient'altro che un sogno». Pasolini, *Calderòn*, XVI episodio, 758.