

a cura di Daniela Angelucci

Il possibile dialogo fra il mondo delle immagini, poetiche, artistiche, letterarie, cinematografiche e la riflessione filosofica delinea l'orizzonte di "un incontro felice".

Felice, nella misura in cui fra i due mondi esistono punti di intersezione, di scambio e di comunicazione che ci possono aiutare a comprendere meglio gli interessi, gli interrogativi, le inquietudini della nostra epoca.

Luisa Bonanni

Tempo e follia nell'Enrico IV di Marco Bellocchio

Veronica Tartabini

Rendere eterno l'istante: misticismo e realismo nel Velázquez di María Zambrano e José Ortega Y Gasset



Editoriale

Il tema di B@bel

Intermezzo

Ricordo

Spazio aperto

Ventaglio delle donne

Filosofia e...

Immagini e filosofia

Giardino di B@bel

Ai margini del giorno

B@bel va a scuola

Libri ed eventi

LUISA BONANNI

TEMPO E FOLLIA NELL' *ENRICO IV* DI MARCO BELLOCCHIO

Abstract

In the movie based on Pirandello's *Henry IV*, Marco Bellocchio shows how the central point of this play is not so much madness, but rather time, that time which madness itself allows to go through and relive without constraints. The Madman who pretends to be Henry IV, in fact, apparently tries to give the right sequence to his imaginary life, but he consciously continues to go back and forth in his own events, taking advantage of the fact that in invention – unlike in reality – time is reversible. The speculative component present in *Henry IV* is thus made explicit by Bellocchio with the strength of the expressive medium he uses, a medium whose potentialities Pirandello was able to evaluate only in a limited way.

Keywords: Cinema; Comedy; Fiction; Game; Visual Thought

Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale. Ma se è meccanismo, come può esser vita, come può esser arte?¹.

Luigi Pirandello ha costruito sulla critica all'arte cinematografica le intricate vicende del romanzo *Si gira. I quaderni di Serafino Gubbio operatore*², ma il suo rapporto con il cinema non è affatto lineare, anzi in diversi momenti esso appare «ambiguo, bifronte»³. Nel corso di questo stesso romanzo, del resto, paradossalmente «Pirandello si rivela maestro della narrazione filmica, anche con l'uso scaltro delle sequenze di scene e di tagli, dei procedimenti di anticipazioni (prolessi o flashforward) e posticipazioni (analessi o flashback), delle tecniche di montaggio e di inquadrature»⁴.

Proprio da *Si gira* l'autore avrebbe voluto ricavare un «film originalissimo», un film sulla lavorazione di un film: nel 1918 egli parla, infatti, di «cinematografo nel cinematografo»⁵ e si può anzi azzardare l'ipotesi che proprio la riflessione condotta nel romanzo sul cinema lo abbia avviato all'esperienza metateatrale, condotta a partire dagli anni Venti del secolo scorso. Significativo il suo incontro con Eizenštejn a Berlino nel 1929;

1 L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, vol. II, Mondadori, Milano 1973, p. 573 e p. 1038.

2 Con il titolo *Si gira* l'opera è pubblicata a puntate sulla rivista «Nuova Antologia» nel 1915 e in volume l'anno seguente. Con il nuovo titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* viene data alle stampe in un'edizione riveduta e corretta, nel 1925.

3 S. MILIOTO, *La lezione cinematografica di Pirandello*, in E. LAURETTA (a cura di), *Quel che il cinema deve a Pirandello*, Metauro, Pesaro 2011, p. 7. In tale contributo si trovano le varie prese di posizione dello scrittore agrigentino sul tema (*ivi*, p. 8) e anche i momenti del suo coinvolgimento diretto nell'industria cinematografica, avvenuto non solo per ragioni economiche contingenti, ma anche perché egli ne coglie almeno in parte la carica innovativa, «con intuizioni di sorprendente modernità» (*ivi*, p. 9).

4 *Ivi*, p. 13.

5 *Ivi*, p. 18.

entrambi «ritenevano che il cinema si collocasse in una dimensione tutta sua e che pertanto dovesse staccarsi definitivamente dalla mimesi narrativa o drammatica, cercando di elaborare procedimenti idonei alla sua natura»⁶.

1. Cinema e pensiero

Pirandello ha definito il cinema «visione del pensiero»⁷ e si può sostenere che ci sia da parte sua un'intuizione, in anticipo rispetto a riflessioni successive sull'interazione reciproca tra cinema e filosofia. La storia e gli sviluppi della teorizzazione di questa relazione sono stati affrontati diffusamente da Daniela Angelucci, che scrive: «A nutrire questo scambio, vi è l'analogia, notata da molti teorici, tra capacità dell'obiettivo e percezione naturale, tra meccanismo cinematografico e funzionamento del pensiero, oggetto di studio dei filosofi che il cinema poteva rendere visibile nelle sue immagini e nei suoi procedimenti»⁸. L'immagine della realtà vive sempre nell'opera d'arte una vita nuova e durevole anche dopo la morte fisica o biologica del rappresentato, ma nella fotografia e nel cinema il doppio assume anche vita propria e la riproducibilità è affidata alla tecnica e non all'uomo.

La nascita del cinema porta a compimento il processo avviato dalla fotografia, aggiungendo all'immagine delle cose quella del loro movimento e della loro durata: ciò che viene mostrato non è una semplice riproduzione, ma l'oggetto stesso reso eterno e libero dai suoi aspetti contingenti, è una "impronta digitale" della realtà⁹.

La macchina da presa consente di ricreare una realtà diversa da quella regolata sui principi di causa e di soggettività, dunque supera i vincoli dell'espressione verbale e riproduce ciò che lo sguardo vede e la memoria conserva, senza dovergli conferire l'ordine del tempo esteriore¹⁰.

Le più recenti tendenze interpretative dell'opera di Pirandello, infatti, privilegiano un approccio che si può definire interdisciplinare, o meglio ancora collocare in un ambito 'in-disciplinato'¹¹; lo scrittore è così letto in un'ottica nella quale «la figurazione allegorica è riconosciuta come un vero e proprio sistema di pensiero, che porta la concettualizzazione oltre i limiti della parola»¹². Tutta la sua arte può, infatti, essere indagata in chiave di rielaborazione visuale delle vite, intendendo la visualità come una componente fonda-

6 A. LESNEVSKAIA, *Pirandello e Sergej Ejsenštejn: incontri nel mondo del cinema*, in E. LAURETTA (a cura di), *Quel che il cinema deve a Pirandello*, cit., p. 159.

7 *Ivi*, p. 161.

8 D. ANGELUCCI, *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma 2013, p. 10.

9 *Ivi*, p. 83.

10 *Ivi*, p. 128.

11 Per l'origine e l'uso del termine si può vedere <https://www.fatamorganaweb.it/cultura-visuale-di-michele-cometa/> (consultato l'ultima volta il 30-6-2021).

12 L. SARTI, M. SUBIALKA, C. DI LIETO (a cura di), *Scrittura d'immagini. Pirandello e la visualità tra arte, filosofia e psicoanalisi*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2021, p. 5.

mentale del pensare¹³. In questa prospettiva, soltanto l'arte rende la vita comprensibile, seppure parzialmente: «artistic creation becomes a way of thinking critically through the imagination, visually; discursive philosophy is replaced with something that Pirandello would describe as being more vital and true»¹⁴.

Il *medium* dell'immagine cinematografica, che è manipolabile finché non esprime appieno l'idea e il sentimento che la generano, sembra essere dunque lo strumento più filosofico proprio in senso pirandelliano; la spontaneità, nota comune tra arte e vita, si fa pensiero attraverso la ripetizione e la ricostruzione della realtà nel film. L'analisi che segue, mettendo a confronto la realizzazione artistica della vicenda condotta nel film di Bellocchio *Enrico IV* (1984) rispetto all'originale della commedia¹⁵, mira allora a riscontrare nell'opera cinematografica un'esposizione della temporalità non del tutto sviluppata in quella teatrale¹⁶. Bellocchio, d'altro canto, è un regista che accetta la teoria e la riflessione sulla propria esperienza creativa come parte integrante dell'arte cinematografica¹⁷, cosa che rende particolarmente interessanti le sue interpretazioni di opere di Pirandello – un autore, per il quale la prassi stessa è speculazione e il pensiero acquista vita nell'immagine artistica, perché in essa la spontaneità del sentimento si coniuga alla riflessività dell'idea¹⁸.

13 L. SARTI, M. SUBIALKA (eds.), *Pirandello's Visual Philosophy: Imagination and Thought across Media*, Fairleigh Dickinson University Press, Maison Teaneck 2017, p. IX.

14 *Ivi*, p. XIII.

15 Il regista in questo caso ha cambiato la storia originale soltanto in parte nel finale, mentre nella sua successiva trasposizione di una novella di Pirandello nel film *La balia* (1999) l'ha quasi completamente stravolta. Sull'argomento si è diffusa D.E. CICALA, *Il testo letterario come fucina per la trasposizione cinematografica: Pirandello ri-disegnato per il cinema* in A. SORRENTINO, M. RÖSSNER, F. DE MICHELE, M.G. CAPONI (a cura di), *Pirandello e un mondo da ridisegnare*, Lang, Oxford-New York 2017, pp. 214-247.

16 È interessante condurre il confronto non a partire dall'edizione a stampa della commedia in questione, ma invece sulla base del copione, utilizzato da Pirandello per la messa in scena dell'opera nel febbraio 1922 e annotato nel corso delle prove. Questo importante documento è disponibile sul sito dell'edizione nazionale delle opere di Luigi Pirandello: <https://www.pirandellonazionale.it> (consultato l'ultima volta il 30-6-2021). Alla base di tale scelta si trova la volontà di privilegiare la prima stesura, più vicino all'ispirazione originaria dell'autore, e di sfruttare la fonte diretta del lavoro di Pirandello come regista, quindi anche del suo adattarsi alla recitazione degli attori.

17 Si pensi a M. BELLOCCHIO, *Il regista di matrimoni*, Venezia, Marsilio 2006, dove tutta la vicenda è un'unica riflessione sul «mestiere del regista» (*ivi*, p. 18), cioè sulla possibilità di pensare la realtà riprendendola dall'esterno.

18 L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in Id., *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 2006, p. 639. In questo volume è raccolta la maggior parte della produzione saggistica di Pirandello, nella quale la sua teoria estetica è tracciata in forma di riflessione speculativa. La raccolta comprende non soltanto i due lavori *Arte e scienza* e *L'umorismo*, sorti in ambito accademico nel primo decennio del Novecento, ma anche numerosi articoli, pubblicati dallo scrittore siciliano fin da giovane su riviste rilevanti nel panorama culturale italiano, nonché interviste significative, rilasciate dopo aver raggiunto la fama come narratore e drammaturgo.

2. Tempo della commedia e tempo del film

Il film inizia con l'inquadratura in automobile della protagonista Matilde – interpretata da Claudia Cardinale – che si reca, insieme con la figlia Frida, l'amante (il barone Tito Belcredi) e uno specialista di malattie mentali verso la dimora fuori dal tempo del folle. Bellocchio, tra l'altro, colloca il castello del sedicente imperatore tedesco all'interno di Rocchetta Mattei¹⁹ e lascia intravedere la targa BO dell'automobile, scegliendo così uno spazio geografico preciso per ambientare la vicenda. Come anche la collocazione nella contemporaneità, questa delimitazione delle coordinate spaziali accentua la divaricazione tra il tempo vissuto dal folle e quello nel quale si muovono gli altri, all'esterno del dominio dell'immaginazione. Mentre l'autoradio trasmette il bollettino di borsa, Leopoldo Trieste – che interpreta il medico psichiatra – sfoglia le fotografie della mascherata durante la quale il protagonista, travestito da Enrico IV, è caduto rovinosamente da cavallo e poi è impazzito. Qui si inserisce il ricordo di Matilde, che guarda la cavalcata in maschera svolgersi fuori dal veicolo, come se avvenisse contemporaneamente al viaggio; ma vede sé stessa, Enrico, Belcredi e gli altri come sono stati da giovani, dunque in realtà ricorda.

Nel film è così anticipata la ricostruzione della giornata fatale, quando il giovane travestito da Enrico IV è appunto caduto da cavallo nel corso di una rievocazione storica e si è svegliato convinto di essere davvero l'imperatore di Germania. Da quel momento vive in un castello arredato come nel secolo XI, sorvegliato e circondato da domestici in costume, pagati per assecondarlo nella finzione²⁰. La commedia presenta, tra l'altro, un rimando a un altro tempo della vita dell'autore: vi si dice che per l'idea della festa con costumi d'epoca è stato preso spunto da quanto avvenuto in «una città universitaria tedesca», con un richiamo esplicito alla giovinezza di Pirandello²¹. Rispetto al racconto successivo che di tale antefatto si fa nella commedia, il prologo della storia si può qui sviluppare come il regista se lo è figurato, con grande ricchezza di particolari, e può essere messo accanto a quello che accade venti anni dopo.

La possibilità di affiancare tramite le immagini eventi lontani tra loro nel tempo non è contemplata nella rappresentazione teatrale: perciò sul palcoscenico — rispetto a quanto avviene nel cinema — è più difficile esprimere la temporalità soggettiva, che è altro rispetto a quella oggettiva, forma dell'esperienza comune. In tal senso, ancora una volta il cinema rispetto al teatro è più vicino al pensare, in quanto è meno vincolato al tempo delle cose. Già Bazin, trattando di adattamenti cinematografici di opere teatrali, rileva:

19 <https://www.rocchetta-mattei.it/> (consultato l'ultima volta il 30-6-2021).

20 Nel film il barone Belcredi (al minuto 17.19) parla subito di «area manicomiale», e in effetti si vedono cancelli chiusi che si aprono all'arrivo degli ospiti.

21 Così a p. 64 del copione originale, disponibile qui <http://www.pirandellonazionale.it/enrico-iv-manoscritto-atto-i/>. Nelle successive edizioni a stampa, si precisa che la città in questione è Bonn, dove Pirandello si è addottorato in Filologia Romanza nel 1891, sostenendo anche esami di letteratura e filosofia, così da incontrare da vicino l'orizzonte culturale e accademico tedesco di fine Ottocento. Testimonianza di questo soggiorno è l'inedito *Taccuino di Bonn*, attualmente conservato nella Biblioteca Museo «Luigi Pirandello» ad Agrigento.

Se per cinema si intende la libertà dell'azione in rapporto allo spazio, e la libertà del punto di vista in rapporto all'azione, portare sullo schermo un'opera teatrale significherebbe dare alla scenografia l'ampiezza e la realtà che il palcoscenico non poteva naturalmente offrirle. Significherebbe inoltre liberare lo spettatore dalla costrizione della sua poltrona e valorizzare col cambiamento di inquadratura la recitazione dell'attore²².

Bellocchio, confrontandosi con l'originale pirandelliano, mette dunque in secondo piano l'elemento della follia, mantenendo contemporaneamente il tempo della storia e quello della finzione, ma in modo talmente evidente, da far pensare che il protagonista non se ne accorga perché non vuole, quindi non solo non sia davvero pazzo, ma non si impegni neppure fino in fondo nella simulazione.

Durante la prima scena in cui compare Marcello Mastroianni nei panni del protagonista²³, per esempio, un bambino che gli fa compagnia in camera è vestito con abiti d'epoca, ma scrive su un quaderno e usa pennarelli. I bambini che giocano sono continuamente presenti nel film, ma non nel dramma originale, eppure sono un elemento di chiara ascendenza pirandelliana: come il folle, infatti, solo loro prendono sul serio il gioco. Nel secondo atto della commedia si parla esplicitamente della puerilità dei pazzi, del loro essere come bambini che giocano, in parte sapendo di giocare, per cui i travestimenti (anch'essi definiti puerili) possono essere riconosciuti come tali da uno che contemporaneamente creda alla finzione a cui essi appartengono²⁴. I loro giochi e i loro visi, che il regista inserisce nel film e che difficilmente avrebbero potuto trovare posto su un palcoscenico simultaneamente allo svolgimento dell'azione, costituiscono un'altra immagine del tempo, del ritorno all'infanzia cercato nella simulazione della follia.

Nel corso di una finta udienza imperiale, poi, compare inaspettatamente una moneta con l'immagine di Giovanni Paolo II²⁵: uno dei giovani che recita la parte del nobile addetto al servizio di sua maestà si affretta a spiegargli che vi è rappresentato Gregorio VII, ma non si mostra realmente preoccupato per il fatto che Enrico rilevi l'anacronismo, come se sapesse – prima che sia detto esplicitamente – che in lui non c'è follia, ma solo illusione che ci sia. Lo psichiatra a un certo punto dice che «Gregorio VII capisce le situazioni, si compenetra»²⁶: come ci si potrebbe illudere di essere nell'undicesimo secolo, se non si volesse farlo? Il medico, del resto, pensa di scuotere il demente proprio mettendogli dinanzi con brutalità la prova di quanto tempo è trascorso dalla caduta. Il gruppo di ospiti, infatti, è in visita al castello per tentare di far rinsavire Enrico: il nipote – figlio di una sorella che è morta da poco tempo e che lo ha amato moltissimo – ha consultato appunto lo psichiatra che li accompagna e che pensa di poter guarire il malato facendogli comparire dinanzi Matilde e la figlia Frida, entrambe con indosso il medesimo costume

22 A. BAZIN, *Che cosa è il cinema?* (1958), Garzanti, Milano 2019, p. 152.

23 Precisamente al minuto 21.15. Lo stesso attore è il protagonista, l'anno successivo (1985) a quello dell'*Enrico IV*, del film *Le due vite di Mattia Pascal*, tratto dall'omonimo romanzo, per la regia di Mario Monicelli.

24 <https://www.pirandellonazionale.it/enrico-iv-manoscritto-atto-ii/>, pp. 4 e 6.

25 Siamo al minuto 29.

26 Poco più avanti, al minuto 33.

da Matilde di Canossa che la madre ha indossato nella fatale occasione della festa in maschera. Enrico è stato innamorato di lei: vedendola accanto alla figlia, che le somiglia moltissimo, dovrebbe rendersi conto del tempo passato e quindi tornare in sé.

La somiglianza peraltro è notata come impressionante da Matilde, ma non da Frida – che si mostra talvolta insofferente verso sua madre, come se avvertisse il peso di vivere non per sé stessa, ma per far rivivere la giovinezza altrui²⁷. Bellocchio mostra di voler portare alla luce questa ribellione inventando una scena di seduzione, durante la quale la ragazza bacia Enrico e viene a sapere che egli non è più pazzo: mentre sembra che viva la vita che sarebbe dovuta toccare alla madre, la figlia si impadronisce invece del presente, diventando consapevole di ciò che gli altri ancora ignorano.

3. Le immagini del tempo

Un'immagine ricorrente in Pirandello che il film riesce a rendere efficacemente in tutte le sue implicazioni è quella dei capelli tinti: la cosmesi in generale e in particolare la tintura dei capelli come artificio e maschera del tempo che passa sono già presenti nella seconda edizione (1920) del saggio *L'umorismo*²⁸, mentre nelle opere narrative i capelli bianchi sono il simbolo della rettitudine interiore, o almeno della ricerca di essa²⁹.

Nell'*Enrico IV* di Bellocchio vi è una scena cruciale³⁰, dove Mastroianni si osserva alla specchio la chioma brizzolata, e subito dopo – tramite una dissolvenza – si vede la protagonista, anche lei dinanzi allo specchio, che si aggiusta sotto al velo bianco del travestimento i capelli corvini, evidentemente non più del loro colore naturale. Claudia Cardinale, infatti, nel film non è tinta di biondo come la Matilde di Pirandello; nel dramma teatrale Enrico sembra notare i suoi capelli chiari, diversi da quelli scuri della giovinezza, e da questo particolare ella si accorge di essere stata riconosciuta³¹. Lo stesso Enrico compare poi davanti ai suoi ospiti con alcuni ciuffi ricoperti da una tintura dorata, palesemente posticcia e quasi puerile; egli se ne compiace e vi richiama l'attenzione³², mostrando così chiaramente di avvertire lo sdoppiamento tra il personaggio che interpreta e se stesso.

Il contrasto tra l'età e il colore dei capelli, che per il protagonista è esasperato nel suo aspetto comico, è reso nel film grazie all'uso del primo piano: i volti di Enrico e Matilde sono inquadrati l'uno dopo l'altro allo specchio, utilizzando «quella particolare intensità delle cose o delle persone riprodotte nel film che appare soltanto attraverso l'obiettivo, grazie all'attitudine propria della macchina da presa a penetrare il reale»³³. La stessa

27 <https://www.pirandellonazionale.it/enrico-iv-manoscritto-atto-i/>, p. 50.

28 <https://www.pirandellonazionale.it/3d-flip-book/lumorismo-edizione-critica/>, p. 158.

29 Ha i capelli precocemente bianchi la protagonista della novella *Pena di vivere così* (1920), ad esempio, che si illude di tenere fuori dalla propria vita il desiderio sessuale.

30 Ci troviamo al minuto 24.

31 <https://www.pirandellonazionale.it/enrico-iv-manoscritto-atto-i/>, pp. 102 e 106.

32 Al minuto 31 si indica il capo e dice: «Guardate, ancora biondo».

33 ANGELUCCI, *Filosofia del cinema*, cit., p. 124.

struttura si ritrova in un successivo momento importante della vicenda, quando Mastroianni, che ha appena rivelato di non essere più alienato, è inquadrato a lungo mentre ride, e subito dopo si vede il primo piano di Claudia Cardinale, mentre riflette sull'incontro con il suo antico innamorato e dubita della sua follia. Il primo piano esprime ciò che le parole degli attori non riescono fino in fondo a dire, e non solo perché la visione rispetto al discorso ha un impatto immediato. Quello di Pirandello, infatti, come dovrebbe essere già emerso finora, non è un sistema, ma piuttosto un'immagine del mondo, ed esso trova perciò nel «pensiero visivo»³⁴ veicolato dal cinema una congeniale modalità di realizzazione.

Il ricorso alla visione è una costante fondamentale nei lavori pirandelliani, come anche recentemente è stato messo in evidenza³⁵. Nell'atrio del castello, ad esempio, si trovano due grandi quadri, che rappresentano proprio Enrico e Matilde in costume, nel giorno della famigerata mascherata. Essi sono dipinti moderni; uno dei finti consiglieri che affiancano l'imperatore si chiede se quest'ultimo non noti la stonatura e gli altri gli rispondono che quei quadri per il folle non sono tali; sono bensì immagini in uno specchio, personaggi di finzione che vedono riflessa la finzione stessa³⁶.

Tutta l'ambientazione della commedia è tanto reale quanto fittizia: la sala del trono, ad esempio «is both true and not, both real and fictional, simultaneously a sacred regal space and a strange madhouse – and, at bottom, an empty theatrical spectacle»³⁷. I personaggi della commedia, recitando all'interno di una scenografia teatrale, si trovano ad affrontare la questione della propria soggettività; è la scena a conferire forma all'azione, a indirizzare la riflessione e le scelte dei caratteri, perciò Pirandello dà tanta importanza al proprio lavoro di regia.

Pirandello takes great care in his stage directions to establish the throne room as a visual analogue to his characters' absorption in the reality of images. While productions of the play have varied in scenic detail or stylistic abstraction, the written play's stage directions and dialogue invest the visible world with layers of contradictory truth claims. [...] We see characters interacting in and to a world whose visual reality not only contextualizes but also determines the boundaries and norms of action (Innes 13). Scenery shapes action by outlining spatial possibilities and forcing actors to contend with its materiality³⁸.

I ritratti assumono per il protagonista uno statuto ontologico; rispetto a essi è uno spettatore, in un certo senso come noi – e come noi davanti alle immagini egli assume

34 *Ivi*, p. 125. Qui si fa riferimento alla teorizzazione di Epstein, che sembra si possa applicare all'*Enrico IV* di Marco Bellocchio, in quanto coglie la peculiarità della riflessione espressa nel dramma di Pirandello.

35 S. LORENZETTI, *Teoresi ed iconicità nella prosa di Pirandello*, in B. VAN DEN BOSSCHE, B. DREESSEN (a cura di), *Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello*, Lang, Oxford-Bern-Bruxelles-New York-Wien 2020, pp. 50-66.

36 <https://www.pirandellonazionale.it/enrico-iv-manoscritto-atto-i/>, p. 18.

37 K. GILLETTE, "My Portrait Come to Life" – *Vision of Self in Pirandello's Henry IV* in SARTI, SUBIALKA (eds.), *Pirandello's Visual Philosophy: Imagination and Thought across Media*, cit., p. 34.

38 *Ivi*, pp. 38-39.

un'attitudine scettica non solo rispetto alla realtà di quanto lo circonda, ma anche riguardo all'integrità della propria soggettività.

Theatre has in common with life the quality of disappearing before our eyes even as it offers images we may wish to cling to. In *Henry IV*, Pirandello uses the stuff of theatre – costumes, acting, scenery, props – to put spectators in a position to invest (and then divest) provisional beliefs in the authenticity of what we see³⁹.

Il travestimento è illusione e lo specchio ne rappresenta la coscienza. Gli stessi attori, che nella casa del finto Enrico IV sono pagati per vivere in maschera, si calano nella parte: «Sapessi che delizia è vivere – coscienti – una finzione»⁴⁰, dicono infatti al nuovo arrivato, ancora disorientato; e aggiungono significativamente un riferimento alla dimensione onirica: «nel sogno che non è più sogno, perché tu ci vivi»⁴¹. I falsi consiglieri appaiono quasi coinvolti nella follia del loro falso imperatore; come lui, infatti, sembrano aver perso il confine tra la rappresentazione e la realtà e non recitano più soltanto per gli altri: «farcelo, capisci?, per noi stessi l'inganno, non per rappresentarlo, da attori [...]»⁴².

Al contrario, il giorno della festa in maschera «recitava ognuno per burla la sua parte»⁴³: è l'elemento della follia del protagonista che trasforma lo scherzo per gli altri in una rappresentazione della vita costruita per sé stessi. Lo stesso Enrico si mostra consapevole di aver compiuto una trasformazione della maschera, «abito d'un giorno di carnevale diventato persona, per ottocento anni»⁴⁴; tuttavia, non pensa di aver fatto nulla di troppo diverso da quello che fanno i cosiddetti sani di mente, ai quali rivolge l'accusa di protrarre la recita «tutta la vita, in cui siete fantocci ma senza accorgervene»⁴⁵.

4. Tempo di ridere

Mettendo in evidenza l'aspetto della consapevole rinuncia ad un'identità integra, il film di Bellocchio abbandona la visione tragica e insiste, invece, sugli aspetti comici dei personaggi e delle situazioni. Nel rielaborare il finale del primo atto, ad esempio, il regista inserisce un elemento farsesco: dopo aver ricevuto Matilde, Belcredi e lo psichiatra – naturalmente travestiti – Enrico torna infuriato nelle stanze interne del castello e li cavalca a lungo su un cavallo a dondolo, lasciando poi il posto a un bambino e finendo così per calmarsi. Scrive in proposito Marina Pellanda:

39 *Ivi*, pp. 43-44.

40 <https://www.pirandellonazionale.it/enrico-iv-manoscritto-atto-i/>, p. 28.

41 *Ivi*, p. 30.

42 *Ibidem*.

43 *Ivi*, p. 74.

44 *Ivi*, p. 64.

45 *Ivi*, p. 66.

Per Bellocchio Enrico IV, più che folle, è un ragionatore consapevole, a differenza dei suoi ospiti, delle contraddizioni che caratterizzano l'essere umano, ed è forse questa consapevolezza a portarlo a galoppare epicamente su un cavallo a dondolo in cartapesta, alla ricerca, almeno nella sua immaginazione, di quel grand'uomo che avrebbe potuto essere, ma che non è stato e che non sarà mai⁴⁶.

Se ci si incammina su questa via interpretativa, si riscontra che sono state aggiunte nel film diverse situazioni comiche, le quali hanno la funzione di ribaltare i momenti tragici del dramma. Ad esempio, c'è la scena nella quale gli ospiti si travestono, prima di essere ricevuti dal sedicente imperatore, e scherzano tra loro mentre indossano i costumi, apparentemente eccitati dalla stranezza della situazione, tanto che lo psichiatra con tono serio li invita a non fare i buffoni⁴⁷.

Ben più rilevante in proposito è il cambiamento che il regista opera nel finale: mentre nel lavoro di Pirandello il protagonista, che in realtà non è più pazzo da diversi anni, trafigge con una spada il rivale Belcredi, nel film lo colpisce con una spada giocattolo. La tensione drammatica, tra l'altro, è già caduta poco prima, quando Mastroianni, forse per mostrare che il personaggio è guarito da tempo, compare all'improvviso con indosso un paio di moderni occhiali da sole⁴⁸.

Particolarmente riuscita è la lettura che il film veicola del personaggio antagonista, il barone Tito Belcredi, interpretato da Paolo Bonacelli. Dal punto di vista dei fatti narrati, nella ricostruzione della cavalcata messa in scena da Bellocchio si vede chiaramente che è stato proprio lui a far cadere Enrico da cavallo, pungendo a sangue l'animale; nel dramma, invece, non è detto esplicitamente che sia stata opera sua, anche se l'ostilità che il protagonista mostra nei suoi confronti lo farebbe pensare. Si tratta di un personaggio che già Pirandello costruisce come sarcastico, disincantato e cerebrale, infatti Matilde si irrita con lui perché limita l'espressione dei propri sentimenti e si fa gioco di tutto, anche della somiglianza tra lei e la figlia⁴⁹, che è così importante per la riuscita della loro impresa. Gli si imputa di scherzare sempre, ma è lui a spiegare che cosa è il tempo⁵⁰ e poi anche quale sia il rapporto tra logica e follia: i pazzi secondo lui sono felici, perché possono con i loro gesti far fallire ogni logica⁵¹. Nel film egli dice che il piano dello psichiatra non funzionerà, perché i pazzi non ragionano, e quello che si è architettato è «tutto un ragionamento»⁵². Bonacelli, con la sua mimica e tutto il suo atteggiamento di studiato umorismo, riesce a rendere in questa figura il doppio speculare del protagonista, calmo quanto l'altro è agitato, sano di mente al punto di invidiare il pazzo, perché ha sempre ventisei anni. Alla battuta della fine del primo atto, nella quale Enrico dice

46 M. PELLANDA, *Marco Bellocchio tra cinema e teatro. L'arte della messa in scena*, Venezia, Marsilio 2012, p. 87.

47 Ci troviamo al minuto 25.

48 È un momento (1.14), nel quale forse si può ritenere che ci sia un ammicciare alla *Dolce vita* di Federico Fellini.

49 <https://www.pirandellonazionale.it/enrico-iv-manoscritto-atto-i/>, p. 56.

50 *Ivi*, p. 24.

51 *Ivi*, p. 34.

52 Al minuto 46.11 dell'opera di Bellocchio.

appunto che non si possono avere sempre ventisei anni, si oppone quello che Belcredi, che è savio, dice al medico, cioè che lui vorrebbe essere lasciato pazzo, ma convinto di essere giovane⁵³.

Il film di Marco Bellocchio, in conclusione, porta alla luce e sottolinea lo statuto illusorio della stessa follia, sviluppando un'idea già a fondamento nel dramma di Luigi Pirandello. Il tema della follia emerge quasi come pretestuoso, rispetto a quello del tempo: ciò che tormenta Enrico, infatti, è l'impossibilità di vivere all'interno della struttura lineare data dagli eventi in successione. La finzione della follia consente di scardinare la successione stessa e ricreare continuamente la vita che si è già vissuta, come se essa ancora dovesse arrivare. La dimensione temporale che Enrico sceglie è quella fittizia dell'arte, ma non è lui a mentire: l'inganno appartiene al mondo degli altri, che scelgono la ragionevolezza e il buon senso, accettando che ciò che è stato non possa ritornare. La follia medesima è un'illusione, eppure accettare di viverla apre a una diversa e più autentica comprensione del tempo, negata a chi crede di non essere pazzo.

53 Si vedano <https://www.pirandellonazionale.it/enrico-iv-manoscritto-atto-ii/>, p 16 e il minuto 35.26 del film.