

Giuliana Sanguinetti Katz

Come tu mi vuoi di Pirandello e *Va savoir* di Rivette

Summary: In this article I examine the importance of Pirandello's play *Come tu mi vuoi* (1929) and the manner in which Rivette interprets the play in his film *Va savoir* (2001). In Pirandello the plot focuses on the character of the Unknown woman, affected by amnesia owing to the horrors endured during WWI and eager to start a new life by assuming the role of a woman who disappeared in the course of the war. The core of the play is formed by her heartbreaking speeches in her vain search for an identity, and for affection from her newly found family.

In his film Rivette tells the story of a company of Italian actors who have come to Paris to play *Come tu mi vuoi*. The movie presents a sharp contrast between the lightheartedness of the actors and the depth of the characters on the stage. While the drama of the Unknown woman keeps repeating itself on the stage, in real life the actors spend the time pursuing short lived relationships and behaving in an absurd and clownish manner. At the end of Rivette's film we must conclude that only art can give a meaning to life.

In questo articolo esaminerò l'importanza della commedia di Pirandello *Come tu mi vuoi* (1929) e il modo in cui Rivette interpreta questa commedia nel suo film *Va savoir* (2001). In Pirandello la trama basata sulla vicenda reale di Bruneri-Canella,¹ si impenna sulla figura della bellissima Ignota affetta da amnesia in seguito agli orrori della prima guerra mondiale e finita a ballare nei cabaret di Berlino. Lei cerca invano di rifarsi una vita prendendo l'identità di Lucia Pieri scomparsa durante la guerra in tragiche circostanze. I suoi discorsi strazianti sulla sua ricerca di identità e di affetto da parte delle persone che dovrebbero formare la sua famiglia ritrovata, costituiscono il centro della commedia. Nel suo film Rivette si concentra invece sulle vicende di una compagnia di attori italiani venuti a Parigi a

¹ Per la storia del caso Bruneri-Canella si veda la *Notizia* in Luigi, Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Modadori, Milano 2007, 4 voll., vol. IV, p. 399. Ogni citazione di *Come tu mi vuoi* verrà tratta da questa edizione, abbreviata in MN IV.

recitare *Come tu mi vuoi*, e crea un netto contrasto tra gli attori e i personaggi in scena. Tanto frivoli e inetti i primi e le persone che incontrano, tanto tragici e appassionati i secondi. Mentre la vicenda drammatica dell'Ignota si ripete sul palcoscenico, gli attori fuori scena passano il tempo a inseguire rapporti effimeri e a comportarsi in modo assurdo e buffonesco, dimostrando che solo l'arte può dare un significato alla vita.

Esaminerò prima di tutto la commedia di Pirandello e passerò poi al film di Rivette. Pirandello scrisse *Come tu mi vuoi* per Marta Abba durante il suo volontario esilio berlinese e ambientò il primo atto a Berlino nella casa dello scrittore Salter, dipingendo un ambiente che rifletteva i liberi costumi sessuali e la creatività artistica della repubblica di Weimar degli anni venti, che Pirandello però interpretò in senso negativo. Durante il suo soggiorno berlinese Pirandello fu indubbiamente influenzato dall'ambiente culturale della città, dagli esperimenti teatrali che poteva vedere personalmente. Dalla sua corrispondenza risulta chiara la sua frequentazione assidua di teatri, sale da ballo, cabarets e vari tipi di posti di ritrovo allo scopo di stabilire rapporti con persone disposte a mettere in scena le sue commedie e a filmare le sue opere.²

Gli strani effetti di luce della casa di Salter descritti nella didascalia, che danno un senso di mistero alla scena («così il salotto come lo scrittoio sono illuminati da schermi di diverso colore che, dando un fantastico rilievo alla bizzarria dell'addobbo, gl'infondono un senso di misterioso riserbo» MN IV, p. 419), i movimenti da marionette dei corteggiatori dell'Ignota («quei 4 giovanotti [. . .] sembreranno marionette sbattute, dai gesti sguajatamente sbracciati e vani » MN IV, p. 421) potrebbero essere influenzati dagli esperimenti teatrali di luce e movimento del teatro di Max Reinhardt e di altri registi tedeschi, esperimenti destinati tra l'altro a mettere in rilievo gli stati d'animo dei protagonisti e la loro alienazione dal mondo contemporaneo, tipici dell'espressionismo tedesco.³

² Per un esame dei rapporti di Pirandello con l'ambiente teatrale berlinese e con la pittura espressionistica si veda Emmanuela Tondelli, *Expressionist Berlin. Pictorial Intimations in Act 1 of 'Come tu mi vuoi*, «Pirandello Studies». Vol. 23, 2003, pp. 49-66.

³ Le innovazioni di Reinhardt sono discusse da J. L. Styan, *Max Reinhardt*, Cambridge University Press, Cambridge New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1982 Styan dichiara che Reinhardt mise in pratica le teorie del 'dramma estetico' «which wanted to combine the arts of space and light, of music, design and the spoken word, and of acting, mime and dance» (p.1).

Per una storia dei rapporti di teatro e di cinema tra Pirandello e Reinhardt, si veda Francesco Càllari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 53-60.

I legami di Pirandello con il teatro espressionista tedesco sono esaminati in dettaglio nell'articolo di Graziella Corsinovi, *L'espressionismo e Pirandello: il teatro come 'Erlebnis' o vita vissuta in Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 1983, pp.73-91; e nei due capitoli di Francois Orsini *Pirandello e l'Espressionismo e Elementi espressionistici nel teatro di Luigi Pirandello in Pirandello e l'Europa*, Pellegrini Editore, Cosenza 2001, pp.65-94, 117-156. Orsini analizza *Come tu mi vuoi* e ne nota i vari elementi

Non bisogna dimenticare che Reinhardt nel 1924 aveva messo in scena in Germania *Sei personaggi in cerca d'autore* e che Pirandello aveva dedicato a Reinhardt la versione tedesca di *Questa sera si recita a soggetto* (1929) e sperava che fosse lui a dirigere la sua commedia in Germania.⁴ Al teatro berlinese può anche risalire la descrizione di Salter come maschera della sensualità, di chiaro stampo espressionistico: «Faccia gonfia, pallida, con occhi chiari, quasi bianchi, tra le borse annerite [. . .]. Tutto raso, avventa il tumido delle labbra sensualissime» (MN IV, p. 419) e così pure la maschera mefistofelica che Boffi si è combinata «tanto per darsi un'apparenza e far colpo» (MN IV, p. 421)..

I cabaret berlinesi hanno forse influenzato la descrizione delle danze dell'Ignota che vestita di costumi splendidi ed esotici fa cadere per terra delle bottiglie di Champagne, di Mop, la figlia lesbica di Salter, dall'aspetto maschile (che «ha i capelli tagliati maschilmente e la faccia [. . .] segnata da un che d'ambiguo che fa ribrezzo e, insieme, di un che di tragico che turba profondamente» MN IV, p. 419) e dei quattro ubriachi effeminati che seguono l'Ignota fin dentro casa («di cui qualcuno pingue e roseo, qualcuno calvo, qualcuno coi capelli ossigenati, più donna che uomo» MN IV, p. 421).

In Pirandello questo ambiente rappresenta la corruzione e degradazione in cui è caduta l'Ignota, desiderata sia dall'anziano Salter sia dalla figlia di lui Mop. Lei si avvoltola nel fango di questa vita, danzando e ubriacandosi ogni sera, per impedire il riaffiorare dei ricordi di quello che ha subito durante la prima guerra mondiale, ricordi che ha cancellato dalla memoria al punto da non sapere più chi è. Questo personaggio riprende quello della cantante ubriaca del cabaret jazz di *Questa sera si recita a soggetto*, che canta e piange con gli occhi chiusi e finisce per causare la morte di Sampognetta, il padre della famiglia La Croce, intervenuto a difenderla dalle coltellate del suo amante. C'è da ricordare che *Questa sera si recita a soggetto* fu scritta poco tempo prima di *Come tu mi vuoi* e che la scena del cabaret con musica jazz, di chiara origine berlinese, è simbolo di perdizione e contrasta apertamente con la processione religiosa siciliana che ha luogo subito prima, così come l'ambiente infernale di casa Salter contrasta con la rappresentazione edenica della villa Pieri presso Udine, nei due atti seguenti

Ma mentre la cantante di *Questa sera* è un personaggio marginale, che scompare dalla scena con la morte di Sampognetta, e non c'è in lei il tentativo di cambiare vita, l'Ignota è il personaggio centrale di

espressionistici tra cui «l'azione incentrata su un unico personaggio costantemente in scena», la rappresentazione della Berlino corrotta di fine Anni Venti, la lotta della protagonista «contro una collettività che difende ad ogni costo la sua falsa moralità, i suoi pesanti interessi materiali e le sue superstizioni», i gesti concitati e frenetici nel primo atto e l'uso delle luci in tutta la commedia che ben rendono i moti dell'anima della protagonista e il testo drammatico verbale «denso, concitato, di una crudezza espressiva in diretta osmosi con l'incontenibile disagio psichico della protagonista» (pp. 141-143).

⁴ Alessandro d'Amico *Notizia*, Luigi Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, MN IV, pp. 254, 275.

Come tu mi vuoi e centrale è il suo desiderio di ricrearsi una nuova vita, che le dia un'identità completamente diversa dalla sua vita passata. Lei inoltre è donna volitiva, che domina le varie scene della commedia e impone i suoi desideri sugli astanti. Non è solo un personaggio dalle forti passioni, ma nel secondo atto è anche capace di sottili ragionamenti tipicamente pirandelliani sul cambiamento della propria personalità col passare del tempo e sul modo diverso e mutevole in cui una persona viene vista, ricordata e giudicata da parenti ed amici.

È Boffi, amico della famiglia Pieri, travestito da diavolo tentatore che la segue fino alla casa di Salter e le propone di prendere l'identità di Lucia Pieri. Costei dieci anni prima era stata stuprata dagli ufficiali austriaci che avevano occupato la sua villa durante la prima guerra mondiale ed era scomparsa in seguito al trauma subito. Suo marito non se ne era mai dato pace e per tutto questo tempo l'aveva cercata invano. Ora Boffi asserisce che l'Ignota è in realtà Lucia, che lui conosce fin da bambina, e vuole farla incontrare con suo marito che è lì a Berlino e l'aspetta. Tuttavia la proposta di Boffi è messa in dubbio dal suo aspetto. Malgrado la sua faccia mefistofelica lui è un personaggio comico che «a furia di tirar su la testa [. . .] ha preso un tic alle corde del collo, che gli fa di tanto in tanto protendere il mento e contrarre in giù gli angoli della bocca» da cui si riprende «dicendo quasi tra sé: 'Non scherziamo!'"» (MN IV p.421).

L'Ignota che vuole fuggire da se stessa e cerca qualcuno che le dia una vita nuova, alla fine del primo atto accetta di essere la moglie di Bruno Pieri, la sua Cia: «Ebbene, sì: se mi ricrea lui, se glie la ridà lui un'anima, a questo corpo che è della sua Cia - se lo prenda, se lo prenda, e vi metta dentro i suoi ricordi.- i suoi- una vita bella, una vita bella - una vita nuova- io sono disperata ! » (MN IV, p.443).

Al progressivo disfarsi dell'identità di Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* (1926), perso nel senso della relatività dei punti di vista, si oppone questo atto di fede dell'Ignota che invoca la presenza di una persona che la faccia rivivere con il suo amore.

Nel secondo atto ci troviamo nella sala a pianterreno «chiara e lunimosa, della villa Pieri». Da una loggia si scorge un delizioso paesaggio, calmo, verde, di tinte chiare, riposante (MN IV, p. 447). Qui l'Ignota ha passato quattro mesi sereni con Bruno Pieri, suo marito, lontana dal mondo. Ha cercato di ricostruire la sua vita, modellandosi su un ritratto di Lucia di dieci anni prima e servendosi di un diario lasciato da lei. Ma questa serenità è ora minacciata dai sospetti dei parenti che deve incontrare e che forse non la rinosceranno e soprattutto dalla notizia che ci sono di mezzo dei forti interessi economici. La villa che Lucia Pieri aveva ricevuto in dote da suo zio ora passerebbe nelle mani della sorella Ines, se Lucia fosse dichiarata morta. L'Ignota a questo punto dubita che Bruno non l'abbia presa con sé per

convenienza e non per amore. Lei ricorda al marito la fiducia che ha posto in lui:

Non hanno più veduto per me questi occhi, non sono stati più miei, neppure per vedere me stessa! Sono stati così - così - nei tuoi - sempre - perché nascesse in loro, da questi tuoi, l'aspetto mio stesso, come tu mi vedevi [. . .]. Sono venuta qua; mi sono data tutta a te, tutta; t'ho detto: «Sono qua, sono tua; in me non c'è nulla, più nulla di mio; fammi tu, fammi tu, come tu mi vuoi!» MN IV, p. 475.

Ma poi lei stessa riconosce che non può legarsi al passato, rispecchiandosi nel ritratto di una Lucia che ormai non esiste più, e getta dubbi in Bruno e nella sua famiglia sulla propria identità. Sono infatti le sue sottili argomentazioni sull'impossibilità di scoprire la sua vera identità con delle prove tangibili che lasciano confusi gli astanti. L'unico modo di riavere Lucia sarebbe di credere in lei e di ricrearla dandole una nuova vita, ma questo ormai non è più possibile.

Nel terzo atto la situazione si complica con l'arrivo di Salter, desideroso di vendicarsi e anche di riprendere con sé l'Ignota. Egli ha persuaso il dottore di un ospedale psichiatrico a venire con lui in villa Pieri e a portare con sé una demente che lui dichiara essere la vera Lucia, ridotta in quello stato dai traumi subiti. Di fronte ai dubbi della famiglia e soprattutto del marito, l'Ignota prende il destino nelle sue mani e senza aspettare più la conferma della propria identità da altri, decide di ritornare a Berlino con Salter e di fare di nuovo la ballerina. A differenza della signora Frola che in *Così è se vi pare* accetta il suo doppio ruolo di figlia della signora Frola e di seconda moglie del signor Ponza e che agli sguardi sospettosi e persecutori del salotto Agazzi oppone il suo ruolo di essere caritatevole, tutto dedito ad accontentare le fantasie dei suoi cari, l'Ignota vuole essere accettata e amata senza condizioni e vuole ricrearsi un vita completamente nuova. Se questo non è possibile, preferisce ritornare alla vita di prima, per muoversi di lì in un'altra direzione. Lei rifiuta i compromessi della gretta società borghese italiana e vuole cercarsi una vita che non dipenda più dalla volontà degli altri. Anche se non ha dinanzi a sé la strada chiara scelta da Donata Genzi in *Trovarsi*, rifiuta il ruolo passivo di tanti personaggi femminili pirandelliani. Lei capisce che non deve rimanere intrappolata nella ripetizione di un passato che forse per lei non è mai esistito, come il personaggio principale dell'*Enrico IV*, ma, a differenza di quest'ultimo che alla fine resta definitivamente chiuso nel suo mondo, lei esce dalla scena proclamando la sua libertà.⁵

⁵ Mi sembrano giusti i commenti di Champagne che interpreta la commedia come una protesta di Pirandello contro una società maschilista che vede la donna come oggetto di desiderio, da possedere e violentare, oppure come essere neutro, completamente sottomesso alle regole di una famiglia patriarcale (John Champagne, *A Feminist Pirandello: Female Agency in 'As You Desire Me'*, « Forum Italicum », Vol. 39, no. 1, Spring 2005, pp. 49-72).

Ritengo tuttavia che l'accento del dramma sia sulla figura dell'Ignota, che, come dice Mazzaro, prova un forte desiderio di rinascita e di una vita senza compromessi e finzioni, a cui rimane fedele fino alla fine (Jerome Mazzaro, *Morality in*

In *Va savoir* vediamo solo poche scene della commedia di Pirandello: manca la messa in scena berlinese con strane luci e sfarzosi costumi,⁶ manca l'importanza che Pirandello dà alle deviazioni sessuali come indice di corruzione, Boffi non ha un aspetto mefistofelico, e alla fine l'Ignota si lascia trascinare via da Salter, quasi incatenata da lui. Insomma abbiamo un'interpretazione particolare della commedia con un finale che nega la capacità dell'Ignota di ribellarsi all'ambiente che la circonda e di scegliersi un suo modo di vivere. Malgrado questo Camille, l'attrice che interpreta la parte dell'Ignota, grazie alla sua abilità di recitare, sa dare una forza convincente al suo personaggio e in particolare al suo desiderio di essere ricreata dall'amore del marito. I discorsi dell'Ignota, pieni di passione e di angoscia, hanno una loro realtà e profondità che contrastano con i movimenti futili, banali e buffi degli attori e dei loro amici.

Rivette come in molti dei suoi film, si occupa della vita degli attori che devono rappresentare una commedia. In questo caso crea una farsa in cui tre coppie si rincorrono e si scambiano i ruoli in maniera quasi meccanica. L'attrice Camille che da anni vive in Italia ed è la compagna del regista e attore Ugo, è ritornata a Parigi dopo tre anni di assenza per recitare *Come tu mi vuoi* insieme alla troupe di Ugo. Lei è ancora attratta dal suo antico compagno Pierre, professore di filosofia, che ha lasciato per andare in Italia, ed è incerta su quali rapporti avere con lui. Pierre ha ora un'altra compagna, la ballerina Sonia, ma rimpiange il passato con Camille e vorrebbe riprendere la loro relazione.

Mentre Camille continua ad andare a trovare Pierre con la scusa di porre fine ai loro rapporti, Sonia si lascia sedurre da Arturo, un poco di buono che vive di furti e che le ruba un suo preziosissimo anello (anello avuto da Sonia quando anche lei era una ladra). Ugo da parte sua va alla ricerca di una commedia inedita di Goldoni *Il destino veneziano* che dovrebbe risollevare le sorti della compagnia. In biblioteca incontra una bella studentessa bionda che si occupa di lui e lo aiuta nella sua ricerca: si tratta di Dominique, la sorellasta di Arturo, la cui madre ha ereditato una biblioteca piena di manoscritti antichi dove appunto dovrebbe trovarsi la commedia di Goldoni. Ugo è attratto dalla bella Do che a sua volta si innamora di lui, ma i loro incontri rimangono a livello di flirt perchè Ugo non vuole porre fine al suo rapporto con Camille. Tutte queste persone vengono a vedere *Come tu mi vuoi* e rimangono impressionate e commosse dalla figura dell'Ignota, specialmente Arturo che dichiara a Camille che lui è l'Ignota e si innamora dell'attrice rispecchiandosi nel personaggio che lei interpreta. Anche quando

Pirandello's 'Come tu mi vuoi', « Modern Drama », Vol. 36, n.4, Winter 1993, pp. 556-568).

⁶ L'unica concessione all'originaria messa in scena del primo atto sono i *viveurs* che attorniano l'Ignota e si agitano come

Camille passa la notte con lui per rubargli l'anello di Sonia e restituirlo alla sua legittima proprietaria, Arturo non si accorge del trucco, lo stesso che lui aveva usato con Sonia, e continua a idealizzare Camille.

Come in molti dei suoi film Rivette esamina il rapporto degli attori con il teatro e in questo caso non fa una chiara distinzione tra le scene recitate sul palcoscenico e le scene della cosiddetta vita reale. Come ben osserva Fried a proposito delle vicende degli attori: «Il film è assai teatrale non solo in quanto viene strutturato in sequenze-scene, ma anche per quel che riguarda il numero dei personaggi principali [. . .] ora isolati ora in piccoli gruppi, per poi arrivare tutti, alla maniera dell'antica compagnia all'italiana, tra le quinte del teatro parigino».⁷ Oltre a mostrarci le prove sul palcoscenico, le gioie e le delusioni degli attori in seguito allo scarso successo della commedia e alle loro difficoltà economiche e personali, Rivette ci presenta un mondo artificiale dove le persone si comportano come se fossero sempre in palcoscenico, in una farsa teatrale e con riferimenti anche all'opera lirica.

Camille parla tra sé a voce alta per indicare i suoi sentimenti su Pierre; rinchiusa poi in uno sgabuzzino da Pierre che non vuole lasciarla andar via, riesce a evadere prodigiosamente attraverso un lucernario sui tetti di Parigi e, camminando tranquillamente sulle tegole con le sue ciabattine, raggiunge una scala e arriva appena in tempo per l'inizio della rappresentazione di *Come tu mi vuoi*. Ugo canticchia l'aria di Barbarina "Non la trovo non la trovo" nel terzo atto delle *Nozze di Figaro*, quando non riesce a trovare il manoscritto di Goldoni. Il fatto che l'aria abbia luogo nell'opera di Mozart durante la festa di nozze nel giardino del conte, quando i personaggi mascherati si scambiano i ruoli, mette in evidenza il mutare dei ruoli dei personaggi di Rivette e l'artificialità dei loro rapporti.

Le vicende di un personaggio sono inframmezzate con le vicende degli altri e spesso l'uscita di una persona dalla scena è subito seguita dall'entrata di un'altra in una scena diversa, creando un legame di somiglianza tra le due (quasi che la stessa persona uscisse e rientrasse). Sia Pierre che Ugo sono personaggi comici: Pierre è maldestro e cade ripetutamente quando è con Camille. Ugo ha una mimica buffonesca, sia che corteggi Do sia che guardi trucemente il rivale Pierre, sia infine che lo sfidi a duello, con un comportamento che è la caricatura dei duelli dell'ottocento. Data la teatralità della vicenda è giusto che il duello abbia luogo con delle bottiglie di vodka, da bere sulla passerella del palcoscenico:

marionette, visti come ombre attraverso la vetrata dello studio di Salter.

⁷ Ilona Fried, *Pirandello a Parigi: Va Savoir di Jacques Rivette (2001) Drammaturgia e contemporaneità in Omaggio a Paolo Puppa* a cura di Roberto Cappone, Teatrino dei Fondi /Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016, p. 223.

vince chi resiste di piú e chi cade va a finire nella rete di salvataggio stesa sotto.⁸

Alla fine tutto si aggiusta e l'ultima scena si svolge in palcoscenico a suon di musica sul set usato per villa Pieri in *Come tu mi vuoi*. Le coppie si ricongiungono e ballano insieme, Camille con Ugo, e Do con Arturo, mentre Sonia cerca di raggiungere Pierre, che è steso nella rete di salvataggio. Sonia regala a Camille il preziosissimo anello che servirà a pagare i conti della compagnia e Do consegna a Ugo la commedia di Goldoni *Il festino veneziano* che lui ha tanto cercato con un titolo sbagliato. Il titolo vero della commedia di Goldoni *Il festino* ben si addice al finale del film con i protagonisti in palcoscenico che ballano intorno a una tavola imbandita, con la torta preparata dalla madre di Do.⁹ La commedia leggera dei vari personaggi si presenta come uno scherzo, dove nulla va preso sul serio, i dispiaceri amorosi passano in pochi giorni e tutto si ripete senza fine (in contrasto con la canzone *Senza fine* di Gino Paoli alla fine del film, che si riferisce ad un amore vero ed eterno)¹⁰.

In conclusione Rivette sovrappone ai problemi dell'Ignota una visione allegra e scanzonata della vita, senza tuttavia negare l'angoscia e profondità della commedia di Pirandello. Anzi la realtà degli attori è presentata in maniera così artificiale e teatrale che il rapporto arte - vita si rovescia: reali e veramente vivi sono i personaggi della commedia, mentre gli attori recitano le loro vicende personali in maniera fatua e casuale. In questo modo Rivette si riconnette ai *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, dove i sei personaggi vogliono vivere sulla scena con le loro tragiche vicende, mentre gli attori sono frivoli e mancano di comprensione. Naturalmente c'è una differenza sostanziale perché in Pirandello i sei personaggi dominano dall'inizio alla fine, mentre in *Va Savoir* l'Ignota appare solo saltuariamente con i suoi discorsi commoventi e la sua ricerca di identità. Tuttavia l'eco di tali discorsi rimane presente nel film a ricordarci i problemi che non si possono ignorare e forse la commozione degli amici degli attori che vengono a vedere la rappresentazione della commedia è segno che anche per loro il messaggio di *Come tu mi vuoi* non può essere ignorato.

⁸ Per un esame dell'artificialità degli attori anche quando sono fuori scena vedi Erica Abeel, *Va Savoir (Who knows?)* «Film Journal International», vol. 104, n. 9, pp. 56-57.

⁹ Dominique Budor in *Suggerimenti pirandelliane in film francesi in Quel che il cinema deve a Pirandello*, a cura di Enzo Laretta, Metauro, Pesaro, 2011, nota 19, p. 86, suggerisce che il dramma giocoso per musica *Il festino* scritto da Goldoni e rappresentato a Parma nel 1757 può aver offerto spunti narrativi a *Va savoir*, dal momento che la riciniliazione tra marito e moglie avviene alla fine nel corso di un banchetto.

¹⁰ Anche Fried nota «la fragilità e la fugacità della ritrovata concordia tra i personaggi», Ilona Fried, *Pirandello a Parigi*, op. cit. p. 227.

BIBLIOGRAFIA

- Abeel, Erica, *Va Savoir (Who knows?)*, «Film Journal International», vol. 104, N. 9, pp. 56-57.
- Budor, Dominique, *Suggestioni pirandelliane in film francesi in Quel che il cinema deve a Pirandello*. a cura di Enzo Laretta, Metauro, Pesaro, 2011, pp. 73-88.
- Champagne, John, *A Feminist Pirandello: Female Agency in 'As You Desire Me'*, « Forum Italicum », vol. 39, no. 1, Spring 2005, pp. 49-72.
- Càllari, Francesco, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991.
- Corsinovi, Graziella, *L'espressionismo e Pirandello: il teatro come 'Erlebnis' o vita vissuta in Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 1983, pp.73-91.
- Fried, Ilona, *Pirandello a Parigi: Va Savoir di Jacques Rivette (2001) Drammaturgia e contemporaneità in Omaggio a Paolo Pupa* a cura di Roberto Cappone, Teatrino dei Fondi/Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016, pp. 217-227.
- Mazzaro, Jerome, *Morality in Pirandello's 'Come tu mi vuoi'*, « Modern Drama », vol. 36, n.4, Winter 1993, pp. 556-568.
- Orsini, François, *Pirandello e l'Europa*, Pellegrini Editore, Cosenza 2001.
- Tondelli, Emmanuela, *Expressionist Berlin. Pictorial Intimations in Act 1 of 'Come tu mi vuoi'*, «Pirandello Studies». vol. 23, 2003, pp. 49-66.
- Pirandello, Luigi, *Maschere Nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Modadori, Milano 2007, 4 voll.
- Styan, J. L., *Max Reinhardt*, Cambridge University Press, Cambridge New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1982