

Una stagione di gran voga per il drammaturgo siciliano

In cerca di Pirandello

Convegni di studio, libri, rappresentazioni teatrali: tra rivalutazioni e mode culturali si riaccende l'interesse per un classico della nostra letteratura

Come in un inno patriottico, quasi ad includere e compendiare tutta la penisola nelle sue estremità, Cuneo ha fatto eco ad un convegno su Pirandello narratore appena conclusosi ad Agrigento, indicando sotto Natale quattro giornate di studio su Pirandello drammaturgo. Sclerario editore ha sfornato in autunno un prezioso volumetto fotografico: «Album di famiglia di Luigi Pirandello», a cura di M.L. Aguirre D'Amico. Con gran dovizia di spetacoli la stagione teatrale in corso conferma e proclama la felicissima congiunzione pirandelliana. Difendendo il pretesto commemorativo di qualche cifra tonda (a far conto dal '79, Pirandello risulta morto da 43 anni, nato da 112), sarà legittimo domandarsi: «A cosa dobbiamo?».

Altrettanto legittimo sarà non rispondere. Comunque, per scrupolo espositivo, sarà bene scartare subito le spogiazioni pragmatiche che spiegano poco o nulla, indicando come sufficienti cause appena necessarie («Pirandello fa cassetta»; e quando mai non l'ha fatta? «Un Pirandello in italiano si vende bene anche all'estero»; che è una novità?); così come accantonare le teorizzazioni sull'attualità di Pirandello che, inevitabilmente associate alla «crisi di valori in atto», si qualificherà inevitabilmente come «sconcertante», «inquietante», magari «minacciosa». Teorizzazioni un po' generiche, un po' librate per i capelli, specie quando pretendano di assegnare a Pirandello e al suo teatro requisiti «d'annata»: eccoli il neo-freudismo che, proponendo letture «pulsionali» delle Maschere Nude, rivendica la assillante attualità del maestro sulla tematica indiscussa ma discutibile della propria; eccoli il femminismo che, annetendosi su analogie premeditate del repertorio pirandelliano, si fa il merito di includerli nel perimetro dei nostri giorni; per non dire dell'eroticismo che, nei radici e nella fortuna per lo meno «europee» di Pirandello addita compiaciuto l'ennesima conferma della vocazione continentale (strasburghese, per l'esattezza) della nostra cultura.

Si tratta, come evidente, di procedure tautologiche: l'attualità di Pirandello risulterebbe provata dall'attualità degli strumenti di analisi adoperati per provarla. Con più onestà e modestia il regista Missiroli, che ha messo in scena per lo Stabile di Torino una tetra e prestigiosa edizione dei Giganti della montagna, ricusa spiegazioni globali a questa recrudescenza di pirandellosi. Di fatto, i suoi Giganti procedono dalla scelta di un testo in cui egli vede ingorgarsi e incrostarsi i simboli di una società senescente e dell'impotenza del teatro (di quello «tradizionale» e di quello «di gruppo») a rappresentarla nel brusco dall'autore e nella frizione dolorosa fra quella struttura drammaturgica e il suo lavoro di regista. Missiroli denuncia, senza mettere in atto né subire intimidazioni «saggiistiche», la contemporaneità dei Giganti.

Dedurre l'opera

Alla critica, dedurre l'autore dall'opera (e dalla messinscena); per intanto, il regista dichiara di non aver dedicato l'opera («la messinscena») all'autore. «Non è che volessi fare un Pirandello», semplicemente, voleva fare i Giganti... Benissimo. Esonerati dall'aguzzinare alle tautologiche spiegazioni della gran voga pirandelliana una tautologia in più, occupiamoci un attimo di metonimia. La metonimia, come si sa, è figura retorica consistente nell'uso del nome della causa per quello dell'effetto, del contenente per il contenuto, dell'autore per l'opera. ecc. «Ho bevuto una bottiglia di vino» è una metonimia; «stasera al politeama danno Pirandello» è un'altra metonimia. Proporzioni entrambe eleganti e familiari, ma non entrambe innocue. Nella seconda, infatti, si annida e supura il pregiudizio romantico che l'essenziale di un'opera d'ar-

te qualsivoglia (sinfonia, romanzo, dipinto o commedia) sia l'espressione dell'intenzionalità dell'autore, che solo in ordine a quella l'opera possa essere compiutamente fruita e valutata. Non si intende qui entrare nel merito di assunti del genere; si intendono semplicemente segnalare come tali assunti, opacizzati i sistemi estetici che includendoli conferiscono loro dignità di giudizio, permanono in forma di pregiudizio nell'uso linguistico corrente. Linguistico e convenzionalistico.

«Pirandello: vita, pensiero e opere». Ecco, volere o no, il senso e la portata culturale del convegno di Cuneo. Il quale, a dispetto della notevole qualità di diversi interventi, causa l'amalgama ovvio e inconsistente che li teneva assieme e la complementare labilità del destinatario (convegni dei turni successivi, lo studioso a cui scappava sempre per fare il verso ai filosofi di Pirandello. C'è da domandarsi come mai, quando un teatro pubblico attrezzato come lo Stabile di Torino vuol fornire un supporto di studio e teoria alle sue produzioni, produce, va ripetuto, una minima compunzione scolastica, non trovi di meglio che indire un convegno così ministeriale, celebrativo, metonimico... (E guai a pensare agli altri teatri pubblici!).

Cerimonia culturale

Si obietterà: «Che non si può parlare di Pirandello?». Si può, si può. Anzi, se ne può parlare anche allungando uno spettacolo. Purché non sia cerimonia culturale: sia scelta meticolosa, caparbia e manifesta. La prima giornata del convegno subalpino si chiuse con il Così è (se si pare), terza prestazione pirandelliana di Massimo Castri e Compagnia della Loggetta, dopo il Vestire gli ignudi del '76-'77 e La vita che ti diedi del '77-'78. Secondo l'interpretazione canonizzata da Adriano Tilgher ed entrata nel buonsenso dei fovers, Così è (se si pare) svolge in modo impeccabile il pirandellianissimo teorema secondo cui ogni verità è soggettiva (eccetto, beninteso, quella che predica il carattere soggettivo di ogni verità). In quel disegno interpretativo, Lamberto Laudisi, il personaggio che enuncia e sviluppa il teorema con esasperante sornioneria, immune com'è dalle smanie ridicole del suo milieu borghese di provincia che pretenderebbe di acquisire «le prove» dell'identità di una poverina confessa fra un marito e una presunta madre, entrambi presuntivamente pazzi — Lamberto Laudisi, insomma, è Pirandello in persona. Castri, invece, che fa? Coinvolge Laudisi nella sinistra ricolloppata del suo «salotto di capoluogo di provincia», e nel finale ne tronca il filosofico saggio con una rovelata abusiva. Così facendo — in parole povere — ricaccia Pirandello dentro la commedia. E tra la commedia e un controllo scostante e ambiguo, senza consolazioni «loiche», senza sollievo, Marta Abba, alligata per la circostanza nel palco reale del Civico Teatro Toselli di Cuneo, mentre il pubblico sconcertato applaude, volse ostentatamente la schiena agli attori che fringevano. E con quella postura, che sconfessava il carattere promiscuo e maldestramente commemorativo del convegno, la Abba, interprete di razza, integrò e concluse lo spettacolo. Nel quale, scandalosamente «soppresso» nella sua veste di filosofo pirandelliano, di personaggio autore di se stesso, Pirandello si riaffacciava sulla scena come ossatura di spettacolo, carne da teatro, con la dignità impersonale che è contrassegno supremo e doloroso dei classici.

Vittorio Sermoniti



A Bonn nel 1891

«Non si sa come trovarsi quando si è qualcuno»



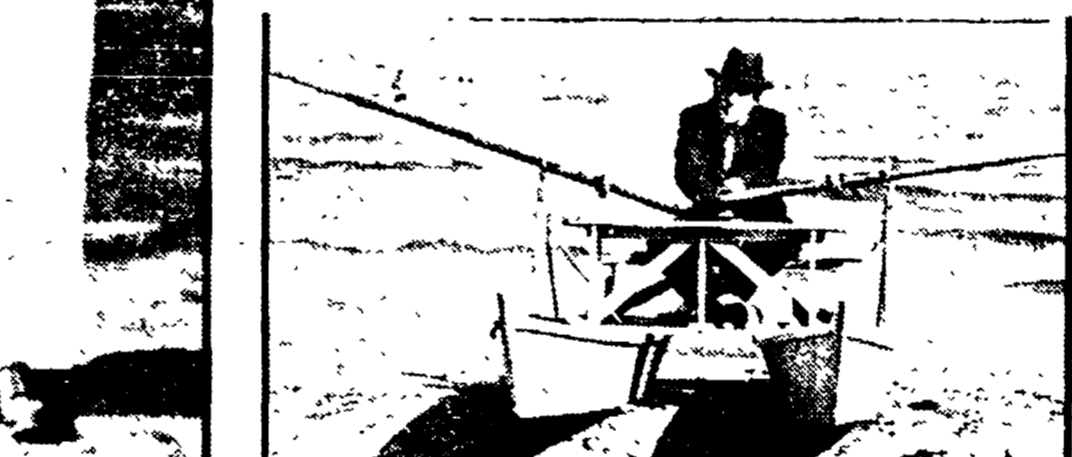
Gruppo di famiglia a Soriano, nel 1908



Con Einstein negli Stati Uniti, estate 1935



La foto di Maria Abba che Pirandello teneva sulla scrivania



Sull'arenile della Versilia

«Natus sum Aloysius Pirandello Agrirentino anno huius saeculi sexagesimo septimo et patre Stephano, matre Catharina. Fidem profiteor catholicam. Litterarum primum inchoavi in unum breve curriculum vitae in unum latino dimensamente protocollare. Curioso che queste venti righe costituiscono l'unico scritto autobiografico organico che Pirandello ci abbia lasciato: qualche altra pagina parziale e svogliata rilasciata fra la fine del secolo scorso e gli inizi del nostro; dell'esistenza banale e tragica che condusse negli ultimi due decenni e mezzo — i decenni del teatro e della fama — non farà parola se non in noticine erranti o in interviste compiacenti e schive.

Leggendo di fila i titoli delle commedie del IX volume delle Maschere Nude, si ottiene questa singolare ed istruttiva epigrafe: «Non si sa come trovarsi quando si è qualcuno».

Nella breve premessa all'Album di famiglia di Pirandello, edito da Sellerio, Maria Luisa Aguirre D'Amico, che ha curato il volume, segnala la difficoltà e l'aleatorietà del lavoro di raccolta del materiale fotografico impuntando alla irremovibile riluttanza del nonno (la caricatura è figlia di Lietta Pirandello) a «conservare» e «archiviare» documenti e immagini di sé. Immagini, queste, ripescate fortunosamente rovistando nei cassetti di parenti e amici: familiari, goffe e «naturali» quel tanto, pateticamente «private». Ma l'eufemismo si tradisce subito nella posa, nella composizione, in quella speciale e datatissima rassegna «a lasciarsi immortalare» (così si diceva che leggi nel viso delle «vittime» (si diceva così). Allora l'idillio domestico si scompagina, affiorano strazi e orrori malsepoliti, il documento «privato» assume il carattere anonimo, cartoline e fotografie di «epoca».

«Potrebbe essere, insomma, l'album di famiglia di un qualsiasi scellino medio — economicamente e culturalmente — nato fra l'unità d'Italia e l'avvento del fascismo; e ogni siciliano di tale condizione potrebbe, solo che volesse confessarlo o confessarsi — scrive Sciascia nella prefazione del volume di Sellerio —, sentire sotto queste immagini scorrere sotterraneo, soffocato, ma continuo e ossessivo, il grido che mai ebbe o avrà il coraggio di lanciare a rompere la prigione: la crosta, la «forma» della sua vita: "Famiglia, vi odio!".

Un museo che vuol essere luogo di aggiornamento

Quiz alla National Gallery

Dal nostro corrispondente LONDRA — Al museo si va per vedere e, talvolta, per ascoltare una guida o un conferenziere. In Inghilterra i bambini ci vanno anche per divertirsi. O meglio, per imparare attraverso il gioco che, in questa sua funzione costruttiva, viene perciò incoraggiato. L'approccio didattico più scelto, disimpegnato dalla costruzione formale, non fa qui troppa meraviglia perché l'appello all'interesse e alla partecipazione, l'attrazione dello svago istruttivo sono punti di riferimento normali nel curriculum delle scuole inglesi. Niente di strano dunque che le maggiori istituzioni artistiche lo abbiano a loro volta adottato usando anche come mezzo di pubblicità e concorrenza fra di loro.

Da tempo la National Gallery attira le scolaresche (età 8-14) con un nutrito programma di quiz. Istituisce anche concorsi a premi come quello attualmente aperto sul tema dell'«inverso». Si tratta di disegnare una figura di fantasia: il signore o la signora (il ragazzo o la ragazza) Inverso. Il ritratto-simbolo può essere fatto a matita o a penna, a gessetto, acquerello, pennarello o tempera. La galleria fornisce un apposito foglio incorniciato. I giudizi: riservano speciale riguardo a quei concorrenti che hanno completato l'elaborato, col lapis, all'interno dell'edificio.

Il quiz è invece composto di tredici indovinelli. Ed è anch'esso dedicato alle immagini di fine d'anno sotto il titolo «una pista d'inverso». Conduce ad altrettanti dipinti, sacri e profani, a soggetto stagionale: scene sul ghiaccio (Avercamp), natività (Botticelli), adorazione dei Magi (Crocagna e Guido Reni), paesaggio sotto la neve (Pissarro), adorazione dei pastori (Le Nain), etc... Leggiamo il primo quesito dall'album preparato dalla galleria per i suoi piccoli clienti (al prezzo di 250 lire circa). Il quadro sotto esame è Brueghel: «L'adorazione dei Re». col doni di Natale. Nell'angolo in alto è riprodotta la navicella che il re nero, Baldassarre, reca in offerta. La domanda è: «cosa credi che sia: a) un soprannome per il caminetto; b) un giocattolo per il bagno; c) un contenitore per l'incenso; d) un fermaglio per Frankenstein; e) oppure, che

Il film di Coppola e altre apocalissi

L'«arci-sinistra» scopre l'America

Tra «antico moderno» e «applicazioni», l'Enciclopedia Einaudi non porta la voce «apocalisse». Concepita per «mostrare i concetti fondamentali che animano i discorsi contemporanei», questa mappa editoriale dei la birinti in cui si è frantumato l'impulso sistemizzatore ed enciclopedico dell'umanesimo ha messo in luce un concetto importante. C'è «alienazione», «agonismo», «agricoltura», «amore», «ambiente», «astratto/concreto», ma non c'è «apocalisse».

aperta con le tenerezze floreali degli hippies e con il rifiuto della guerra e che, attraverso le emblematiche carnesine di Manson, le rapine dei Symbionesi e i suicidi collettivi di Jones, si sta depositando sulle spiagge ghiacciate di una nuova guerra fredda.

Se la si confronta con le clamorose irruzioni che la parola e il concetto hanno compiuto e stanno compiendo nella sensibilità, nella letteratura e soprattutto nella cinematografia contemporanea, l'omissione appare strana, anche se non inspiegabile. Nato nel Duemila, con le premesse di perfezione che la fantasia deduceva dalla scienza attraverso la tecnologia, il nostro secolo sta morendo nel Mille, con la paura, gli incubi, i sogni distruttivi e autodistruttivi che la scienza deduce dalla fantasia, sempre passando attraverso la tecnologia. Eppure la coscienza ufficiale della cultura d'oggi, pur così sistematicamente attenta alla non sistematicità di quello che sa (da questo punto di vista l'Enciclopedia Einaudi è una istruttiva e anche drammatica mostruosità: un edificio costruito con la dinamite), non è in grado di collocare i fantasmi che la attraversano e anzi la ingombrano. Forse proprio perché li produce.

Quando un cieco descrive la notte Apoteosi barocca dei territori tecnologici, o coalizione tecnologica di oscure perversioni barocche, volgare, «fat to benissimo», impressionante, ripugnante, grandioso, iper-realistico, simbolista, colossale del nichilismo, digesto secolarizzato di liturgie sacche, Apocalisse non ha su di sé scintille estetiche spesso radicalmente contrastanti, ma tutti rigorosamente iperbolici. A me è sembrato interessante, oltre che avvincente, per una serie di motivi, non saprei se più legati al film o alle ragioni che ha provocato in giro, o ancora al suo rapporto con la contemporanea cultura occidentale (e più specificamente con la sua ommissione).

Insistente catastrofismo

E' in ogni caso singolare che la parola apocalisse, così carica di catastrofismo mistico, rifiutata dalle sillogie culturali (per quanto attente e aperte), compaia con tanta insistenza in quella zona clandestina, e in qualche modo eccipiente rispetto alla cultura, che è l'arte (basti citare, oltre il film di Coppola, l'Apocalipsis cum figuris di Grotowski). Ed anche singolare che l'America della guerra vietnamita, partita alla fine degli anni '60 con il Paradisi nov del Leaving, approdi, sul finire dei '70, a questo indescribibile e inqualificabile Apocalipsis now.

C'è una differenza radicale tra razionalità e razionalismo: il primo sa che esiste l'irrazionale, lo rispetta, cerca di circoscriverlo, di dominarlo, in un certo senso di sfruttare i suoi impulsi e di commisurarli ai propri obiettivi. Il secondo pretende di trovare nel mondo esattamente quello che ci nasconde, e cioè se stesso; salvo poi a impredicare contro il mondo quando non riesce a trovarsi. Il primo cerca di proporzionare le possibilità alle finalità, i mezzi agli scopi. Il secondo non conosce proporzioni ma assomi e può trasformare indifferentemente i mezzi in fini e i fini in mezzi. Il primo usa la ragione, il secondo la loda, roteandola nel nulla.

Gioco testardo e imbezzarrito

L'apocalisse di oggi non mi sembra la caduta della ragione nel suo contrario, ma il suo gioco imbezzarrito e testardo con i propri rotami: non dunque irrazionalità ma irragionevolezza. In questi il caparbio americano che, come dice Coppola, non conosce distinzioni tra sinistra e destra coincide con una certa contestazione europea di questi anni, e il black-out avvenuto negli anni '70 (Negri ricorda quello che, qualche anno fa ha immerso New York in un lungo buio stellare.

Gioco testardo e imbezzarrito. L'apocalisse di oggi non mi sembra la caduta della ragione nel suo contrario, ma il suo gioco imbezzarrito e testardo con i propri rotami: non dunque irrazionalità ma irragionevolezza. In questi il caparbio americano che, come dice Coppola, non conosce distinzioni tra sinistra e destra coincide con una certa contestazione europea di questi anni, e il black-out avvenuto negli anni '70 (Negri ricorda quello che, qualche anno fa ha immerso New York in un lungo buio stellare.

Potifarre, i suoi fratelli comprano il grano durante la carestia, il Faraone col magistero indifferente e collorato, l'attenzione anche del non specialista. Il 1518 è un anno decisivo per il Pontormo quando la «novità» del suo stile irrompe nella straordinaria vitalità della «Madonna e Santi» di S. Michele Visdomini a Firenze. Opera «rivoluzionaria», contributo originale al «permanente» e soprattutto rivelazione di un arte colto, irrequieto, emotivo che, 24enne, osa rompere l'equilibrio delle forme, sentimenti, composizione consacrato dal quadrante classico. I tre nuovi pannelli (gli altri sono agli Uffizi, Pitti e alla Borghese) vanno ora a unirsi nella sala n. 8 della National a quel dipinto seminale che è il monumentale e studiattissimo «Giuseppe con Giacobbe in Egitto» da Vasari ritenuto «la migliore opera che mai fece in tutta la sua vita».



Uno dei Pontormo recentemente acquistati

Perché un soggetto così strano come le storie di Giuseppe per la camera da letto dei Borghesini? Forse perché il personaggio è strettamente collegato ai sogni e alla loro interpretazione. L'intenditore si trova qui davanti ad un esemplare eccezionale della tensione del Pontormo verso una libertà d'espressione non razionale e verso la realizzazione di valori decorativi, fantastici. Per fermare l'immagine nella mente dei ragazzi che sono entrati ora nella sala, la maestra ricorda invece a questo punto la storia biblica di Giuseppe col vestito dai molti colori.

Antonio Bronda