Passeggiando nei meandri della memoria,

o degli incontri fatali

di

Manuela Gieri

Università della Basilicata

Si sa: la nostra vita è segnata da incontri che ne modificano la traiettoria e ne determinano gli esiti. Per fortuna, la mia ne può contare davvero tanti, ma tre sono di particolare rilievo in questa nostra circostanza.

Il primo è stato l'incontro, o per meglio dire, il nuovo incontro con Luigi Pirandello. La prima volta in cui mi imbattei in lui accadde a scuola, come per ogni studente italiano, e non fu un'occasione particolarmente fortunata. Preferendogli scrittori più scarni nel linguaggio, come Cesare Pavese, o più dichiaratamente contemporanei nei contenuti, come Italo Calvino, non mi sentivo, infatti, assolutamente attratta da quello scrittore agrigentino che parlava in maniera macchinosa di intime alienazioni, di fantomatiche confusioni tra finzione e realtà: ancora non avevo compreso l'essenza vera del discorso pirandelliano, la sua modernità, la sua pregnanza in una discussione tutta contemporanea del rapporto complesso tra finzione e simulazione nell'arte e nella vita. Certo non potevo prevedere, poi, che mi si sarebbe ripresentato con inusitata prepotenza una volta varcato l'Oceano e approdata in Nord-America: ma così accadde e fu un incontro che mi cambiò la vita, come molti sanno. Di Luigi Pirandello divenni presto compulsiva lettrice, e appassionata interprete, cercando di cogliere nel suo lavoro multiforme e poliedrico le mille suggestioni che si potevano accompagnare o, per meglio dire, armonizzare alle mie passioni, prima fra tutte, il cinematografo. Fu così che iniziai quel percorso di

ricognizione dell'opera dell'agrigentino che mi portò alla stesura di una tesi di dottorato, di un volume e di tanti saggi apparsi negli anni, in diverse sedi.

Il secondo incontro di cui vorrei qui discorrere, uno che mi porterà poi a parlare del terzo ed ultimo, fu quello con Enzo Lauretta e con il Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento. Correva l'anno 1991, era autunno e un caro amico, Paolo Puppa, mi segnalò, io giovane studiosa italiana prestata al Canada, all'attenzione di Lauretta per l'organizzazione del convegno annuale del Centro nell'anno seguente, il 1992. Mi fu chiesto di inviare un curriculum, un saggio già scritto, e così feci. Poi l'attesa. Non fu troppo lunga e dopo qualche giorno Enzo Lauretta mi chiamò, e mi chiese di partecipare, con mia grande sorpresa. L'occasione era importante: sarebbe stato un convegno che intendeva ripensare il teatro pirandelliano, facendo il punto in particolare su alcune questioni che erano divenute di una certa rilevanza nel dibattito internazionale: il metateatro nonché la complessa problematica dell'autoriflessività del teatro su stesso; il superamento del metateatro nella fase conclusiva del lavoro pirandelliano, e dunque nella trilogia del 'teatro dei miti' che chiude la produzione dell'autore siciliano, e cioè *La nuova colonia* (1926), *Lazzaro* (1928), e la *piéce* rimasta incompiuta, e terminata dal figlio Stefano, *I giganti della montagna* (1933); le tante questioni aperte dal conflitto fra testo scritto e testo rappresentato, tra la scrittura e la sua *mise en scéne*, un conflitto che attraversa tutto il Novecento e fa di Luigi Pirandello una delle punte più avanzate di quell'avanguardia che fece di tale conflitto materia e forma dell'esperienza teatrale. Su quest'ultima questione io scrissi il mio intervento, dal titolo lunghissimo come ben mi si confà, nel quale costruivo un collegamento a me particolarmente caro tra Luigi Pirandello, Charles Baudelaire e Bertolt Brecht; nella perigliosa navigazione, parlando di effetti di straniamento come strategia della messa in scena nel metateatro pirandelliano, cercavo l'ausilio di autori che spesso mi avevano e mi hanno ancora in seguito accompagnata, quali Michail

Bakhtin, Walter Benjamin, Wladimir Krysinski, e poi ancora Umberto Artioli, Romano Luperini, Umberto Eco e così via. Era, quel piccolo grande saggio, un frammento soltanto di una riflessione che mi ha occupata per quasi vent'anni.

L'emozione era grande: andare all'incontro annuale del Centro, uno di quegli incontri che hanno negli anni prodotto volumi sui quali avevo tanto studiato, e portare là un piccolo frutto del mio lavoro sull'agrigentino, iniziato più o meno dieci anni prima, all'arrivo in Nord-America, nel 1983. Giunsi ad Agrigento di sera, con le tenebre e vidi ben poco. Potevo solo sentire acutamente gli odori della campagna bagnata dal mare ed immaginare i suoi colori, le sue forme. Venne il mattino ed aprii le finestre della mia camera: ricordo la luce del sole abbagliante che si rifletteva sul mare cobalto e contrastava con la terra rosso sangue, in quel mattino in cui mi svegliai al Kaos, un albergo le cui finestre guardavano, e forse guardano oggi, la casa di Luigi Pirandello, quando ancora c'era quel pino solitaro in una campagna di ulivi saraceni, sotto il quale l'autore scrive di essere caduto come una lucciola in una notte di giugno. Furono giornate esaltate dallo splendore circostante che ben si armonizzava con il mio stato d'animo, con l'eccitazione che sempre accompagna la consapevolezza di vivere un momento speciale, unico e irripetibile. Furono giornate segnate da incontri entusiasmanti per una giovane studiosa 'in cerca d'autore'; furono giornate segnate da un senso di eccezionalità che ancora riverbera nella mia mente e nel mio cuore. Non sapevo allora, ovviamente, che era solo l'inizio di una frequentazione che sarebbe durata oltre due decenni, seppur con qualche interruzione, dettata dai tanti impedimenti che spesso, purtroppo, ci rubano alle cose che amiamo di più.

Furono cinque giornate di un dicembre straordinariamente mite, nelle quali ebbi l'occasione di fare numerosi incontri, particolari e indimenticabili, che avrebbero toccato in modi diversi la mia vita: di uno vorrei parlare qui, il terzo di questa mia lista emozionale, un incontro che produsse poi inaspettate trasformazioni nel modo in cui avevo pensato ad una

questione per me centrale, e cioè l'umorismo e poi, successivamente, anche la comicità in ambito cinematografico e in un contesto italiano.

L'incontro in questione fu quello con Maurizio Grande, esegeta sempre rimpianto di Carmelo Bene, ma anche interprete sottile e sofisticato di Luigi Pirandello nonché di tutta la teatralogia novecentesca. Lo ascoltai nel silenzio di parola, ma non di sentimenti, quando intervenne al convegno, con una relazione dal titolo pieno di suggestioni, "Natura creata: il paradosso del metatetro in Pirandello". Già in quell'incipit consapevole, si nascondevano almeno due domande fondamentali: e cioè, perché parlare di 'natura creata' e perché sostenere che esistesse un paradosso nel metateatro dell'agrigentino. Affermare la sostanza fittizia della natura era di per sé già estremamente problematico, apparentemente, poiché implicava il contraddire secoli di riflessioni, filosofiche e non, sulla 'naturalezza della natura': eppure, l'argomentazione di Grande si iscriveva nell'orizzonte che tendeva ad assegnare Luigi Pirandello a quella linea Maginot di massima resistenza al Naturalismo e alle sue secche, una resistenza che si esprime pienamente nella trilogia del teatro nel teatro in cui l'agrigentino si spinge sino a prefigurare persino un superamento dello stesso anti-naturalismo che caratterizza gran parte della sua stessa opera nonché tutta la prima avanguardia novecentesca.

Muovendo da un'importante distinzione tra finzione scenica e simulazione teatrale, nel suo saggio che a noi rimane negli atti del convegno, Grande sostiene così che «il metateatro di Pirandello è il paradosso di un teatro che afferma e nega, al tempo stesso, la finzione scenica, creando una zona fantasma fra teatro e vita, nella quale l'allucinazione diviene una forma di realtà» cosicché il metateatro di Luigi Pirandello non è semplicemente quella specie di «finzione scenica che assume il teatro come suo oggetto o tema», ed invece problematizza ogni pratica di «simulazione che è alla base della forma-teatro». L'obiettivo di Pirandello, afferma lo studioso, non è certo quello di mettere in crisi il teatro, ma è invece quello di potenziarlo al punto che non

si ha più "teatro" ma "teatralità", e una teatralità che «sconfina nell'*allucinazione*, nella visione ad occhi aperti che non si può vedere né ascoltare né credere. Pirandello, in altri termini, mette in scena l'*invisibile* sotto la forma dell'*inteatrabile*, adoperando le risorse estreme della teatralità e tutto il dispositivo materiale, simbolico ed "effettistico" del teatro». In questo modo, la simulazione metateatrale enuncia l'autoriflessività della finzione scenica, ed inietta metateatro nel teatro, afferma ancora Grande, diventando, così, *transteatro*, «sia mediante il gioco della "improvvisazione" iperteatrale, sia mediante l'autoriflessività della finzione, sia, infine, mediante l'inclusione del referente nella metasimulazione». La conclusione di questa incastonatura infinita di simulazioni altro non è se non la moltiplicazione dei riflessi dell'illusione che fa vacillare «il rapporto fra la realtà simulata (la vita), la finzione convenuta (il teatro che "doppia" la vita) e la simulazione metateatrale (il teatro che "doppia" il teatro, annullandolo, come ogni doppia negazione)».

È così, dunque, che al termine dei *Sei personaggi in cerca d'autore* il Capocomico che abbandona il palcoscenico, atterrito dalle ombre dei Personaggi, nonché la corsa della figliastra che con una risata stridula scende dal palcoscenico, e lascia la sala e il ridotto, tutto ciò sancisce l'impraticabilità del teatro, la sua impossibilità per i Personaggi, certo, ma anche, come si evince dalle altre opere della trilogia, per gli attori e per il pubblico, a causa dello scambio continuo che si attiva qui «fra illusione e realtà, fra finzione e creazione, fra *natura simulata* e *natura creata*». Il mito più prepotente che attraversa tutto il teatro di Luigi Pirandello, e che si ripresenta anche nell'ultima sua opera, rimasta incompiuta, *I giganti della montagna*, e cioè la vita creata dal teatro trova così una sua ragion d'essere, quando il teatro riesce a dare corpo ai fantasmi della creazione artistica, al di là di ogni illusione e di ogni simulazione. Così dicendo, Maurizio Grande approda a quella che è una conclusione salvifica per tutti gli interpreti dell'opera pirandelliana, quando afferma che piuttosto che parlare di «teatro nel teatro» sarebbe

più opportuno discorrere di *metateatro nel teatro*,

> poiché la creazione teatrale prende l'avvio da una deliberata e dichiarata situazione metateatrale, ma per ribaltarla subito dopo, facendo assumere al teatro (la cornice più interna) la dimensione transteatrale della vita, e facendo assumere al metateatro (la cornice più esterna) la dimensione teatrale dell'illusione smascherata dietro la quale si intravvede un diverso rapporto fra vita e teatro.

Nella sua conclusione, il saggio di Maurizio Grande spiega eloquentemente come, allora, l'obiettivo dell'autore agrigentino non fosse quello di rendere lo spettacolo *come la vita vera*, attraverso una recitazione che fosse una sorta di "reviviscenza" di impianto stanislavskiano, quanto piuttosto quello di «trascendere il teatro nel transteatro dell'allucinazione, per giungere ad una zona bianca in cui illusione e fantasmi diventano corpi, e corpi che si nutrono della vita dell'attore». È così che nel metateatro pirandelliano, l'attore si trasforma in interprete e fantasma del personaggio, il quale diviene, dunque, attraverso la metasimulazione, un essere vivente, per l'eternità. In questa surrealtà allucinatoria realizzata dalla metamorfosi dell'attore e del personaggio, il teatro è luogo di creazione vivente e di spettacolo negato, e recupera una dimensione religiosa, ci suggerisce Maurizio Grande, ma «una religiosità misterica che rigetta ogni simulazione e ogni finzione» ed enuncia la natura del teatro come rito di transustanziazione, ove «un'anima (il personaggio) entra in un altro corpo (l'attore) almeno per il tempo sospeso dell'evento teatrale, durante il quale l'anima dell'attore si addormenta e il suo copro viene abitato da un "altro"». Così si spiega, alfine, la natura paradossale del teatro nel teatro di Luigi Pirandello.

L'incontro con Maurizio Grande fu per me magico: allora, nel dicembre del 1992, condivisi appieno le sue riflessioni sul metateatro pirandelliano poiché esse improvvisamente illuminavano zone che a lungo mi erano apparse oscure e incomprensibili nell'opera dell'autore siciliano. In seguito, poi, scoprii altre ed importanti sinergie tra il mio pensiero, articolato nello

studio del cinema italiano del dopoguerra, e quello di Grande sulla commedia all'italiana in lavori quali *Abiti nuziali e biglietti di banca: la società della commedia nel cinema italiano* (1986) e *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia* (1992), ma anche, più in generale, su teatro e cinema, sulle loro sinergie e sulle loro differenze. Quello che per entrambi era stato un immediato riconoscersi dell'anima, e che si tradusse in una bella amicizia, seppure a distanza, in Nord-America io e in Italia lui, durò troppo poco. Maurizio Grande, infatti, ci ha lasciati il 30 novembre del 1996, a soli 52 anni, rubato alla vita e a noi tutti da un tragico e assurdo incidente stradale. Ci manca e ci mancherà sempre.

Tre furono gli incontri 'fatali', dunque, di quel mio approdo ad Agrigento, il primo di una lunga serie che ha segnato in maniera felicissima la mia vita: avrei potuto citarne tanti altri, ovviamente, quali la prima volta che Enzo Lauretta mi chiese di fare una relazione, ed io scelsi di dedicare il mio lavoro all'influenza di Luigi Pirandello sul cinema italiano contemporaneo. Ho preferito, però, ricordare l'inizio di tutto, poiché mi auguro che il mio racconto possa ispirare quei giovani che vengono al convegno agrigentino una prima volta, per seguirne, spero, le sorti durante tutta la vita.