

**Beatrice Stasi**

Ettore Catalano

*Le caverne dell'istinto. Il teatro di Luigi Pirandello*

Bari

Progedit

2010

ISBN 978-88-6194-087-1.

Dentro la variegata ricchezza delle trame interpretative intessute nell'ultimo volume pirandelliano di Ettore Catalano spiccano alcuni fili che lo percorrono costantemente, producendo un disegno critico facilmente riconoscibile: fin dalla prima pagina del primo saggio, dedicato a quell'*Esclusa* che, deformando espressionisticamente ogni riproduzione naturalistica del reale, rappresenta un punto di partenza opportuno per un itinerario pur teso a individuare nel teatro il proprio campo d'indagine privilegiato, viene, a esempio, richiamata una «ferinità weiningeriana» che evoca sulla scena un punto di riferimento fondamentale per la ricostruzione proposta dei temi della femminilità nell'opera pirandelliana. Ed è proprio l'attenzione a questi temi uno dei più rilevati tra i fili conduttori evocati poc'anzi, accanto a quella dedicata al delicato rapporto tra scrittore e capocomico, senz'altro motivata, quest'ultima, da un'esperienza di regista vissuta in prima persona dal saggista e dichiarata in una *Introduzione (A sipario chiuso)* di carattere dichiaratamente autobiografico che ha il merito – raro, nella nostra tradizione accademica – di dissotterrare e portare alla luce le radici di un lavoro critico nato dalla passione e da una concreta avventura esistenziale. La particolare caratterizzazione dei personaggi femminili, all'interno di un ritratto di famiglia tutt'altro che celebrativo («cellula tumorale dell'intera società») è la sintetica definizione proposta da Catalano per il giudizio veicolato dai testi pirandelliani), consente una lettura della «formidabile carica erotica della donna» che, prendendo le mosse dalla prima incarnazione romanzesca nella Marta Ayala dell'*Esclusa*, anticipa fin dal primo capitolo il punto d'arrivo teatrale nell' *Ignota di Come tu mi vuoi*, la quale, per la stessa assenza del nome, consentirà in seguito di richiamare «il giudizio weiningeriano sulla donna priva di anima, corpo muto destinato al piacere, estranea alla lingua dei nomi in quanto pluralità contraddittoria, sempre costretta a rinviare ad altro da sé, sempre destinata ad appartenere a qualcuno (a un uomo) per partecipare, sia pure in modo subalterno, al mondo dei nomi da cui è esclusa» (p. 84).

I riflettori accesi sui personaggi femminili non possono peraltro non illuminare i profili ambigui dei loro partner maschili, rivelando la crisi di un dongiovannismo che, tra i sensi di colpa del Padre nei *Sei personaggi* e il «piacere cornuto dell'intelligenza» dei tanti «becchi» pirandelliani, chiaro rovesciamento del codice rusticano-verghiano, può riconoscere la sua ultima paradossale incarnazione nella mitica castità di Parsifal e della sua rinuncia all'accoppiamento (*La castità impura: avventure e metamorfosi di don Giovanni in Sicilia*). Le categorie weiningeriane offrono uno sfondo concettuale di riferimento anche per la lettura che viene proposta della svolta rappresentata nella drammaturgia pirandelliana dall'incontro con Marta Abba, materializzata nelle sue varie incarnazioni teatrali, a partire dalla «castità ossessiva e micidiale che, non a caso, conduce al delitto» di *Diana e la Tuda* ma anche de *L'amica delle mogli*, senza dimenticare le possibili suggestioni provenienti dalle interpretazioni che l'attrice aveva offerto in precedenza di personaggi non pirandelliani, come la Dea bontempelliana o la Ellida ibseniana, sotto la regia del Pirandello capocomico. Punto d'arrivo di questo percorso sarà la Donata di *Trovarsi*, che sarà fatta oggetto di ulteriore approfondimento critico in un capitolo successivo («*Trovarsi*»: «*guaj, in amore, a stabilire rapporti sul sublime!*»), ma già qui chiamata in causa in quanto attrice che rifiuta «la sofferenza del piacere "reale"» per «il godimento, in certo senso autoerotico, della solitudine artistica» (p. 89).

La successiva galleria di *Maschere femminili e strategie teatrali* ripercorre un altro segmento della storia dei personaggi femminili pirandelliani a partire dall'adultera Giulia della *Morsa*, evocando sullo sfondo altre protagoniste del teatro italiano di fine Ottocento, dalla flaubertiana Emma dei *Tristi amori* di Giacosa a Giulia, *La moglie ideale* di Marco Praga, così da far risaltare, sopra le evidenti e spesso topiche costanti (persino onomastiche) le varianti che condannano alla sconfitta la protagonista pirandelliana proprio su quel terreno su cui la sua omonima precorritrice risultava vincente. Già presente in questa giovanile *Morsa*, un tratto distintivo del femminile come la maternità si imporrà poi in un'analisi de *La ragione degli altri* che non esita a rivelarne le «micidiali» implicazioni, all'interno di un conflitto tra sessi nei quali diventa un'arma decisiva per stabilire un'egemonia della donna sulla fragile insicurezza del personaggio maschile, fino a diventare, in un capitolo successivo (*La maternità come «ventura inevitabile del sangue» e il mito della «Mater Tellus»*), l'elemento comune che unisce testi come *L'altro figlio*, *La vita che ti diedi*, *La nuova colonia* intorno all'idea «di una maternità che si nega a se stessa e scomodamente e impudicamente si arrocca intorno al sentimento di una carnale passione per il figlio» (p. 169) o «mito archetipico di rifondazione sociale, destinato a perire tra i cataclismi che sconvolgono la stessa idea di un sociale diverso» (p. 172).

Che poi l'analisi de *La ragione degli altri* prenda le mosse da una felice messinscena di Massimo Castri rappresenta un modo di articolare il discorso – peraltro utilizzato anche in altri capitoli del libro – che esemplifica il rapporto continuo e fondato tra i due temi principali del saggio individuati in apertura: se dunque anche nei saggi dedicati all'analisi dei personaggi femminili non viene mai dimenticata la proiezione sulla scena del testo, in alcuni contributi il rilievo di tale proiezione viene dichiarato fin dal titolo (*La «rigenerazione» secondo Pirandello. «Quando si è qualcuno» fra elaborazione drammaturgica e première a Buenos Aires*), mentre altri ancora individuano il loro obiettivo specifico proprio nei rapporti di Pirandello col palcoscenico. Così, dopo aver proposto una ricostruzione storica della complessa e motivata contraddittorietà dell'atteggiamento pirandelliano verso il teatro dialettale siciliano (*Tra «entusiasmo» e ribrezzo: Pirandello e il teatro dialettale siciliano*, ma molti spunti sulla questione sono anticipati dal capitolo *La rivincita dell'inetto: il personaggio umoristico*), il critico e uomo di teatro propone una lettura del *Berretto a sonagli* finalizzata alla scrittura di una sceneggiatura del testo rappresentata nella stagione 2006-2007 dalla compagnia di Flavio Bucci, individuando nella «apoteosi dell'obliquo» di un tango come «menzogna convenzionale del gioco delle parti» l'illuminante metafora della chiave critica utilizzata (*Le figure dell'ombra: un tango «siciliano»*).

Anche la ricerca delle *Radici mediterranee dell'eros pirandelliano*, svolta alla luce surreale di una luna ricondotta al suo ambiguo ruolo nell'immaginario greco e mediterraneo ed evocata anche in altri contesti (*Le caverne dell'istinto: «Non si sa come» - «I giganti della montagna»*), prende le mosse dall'elaborazione drammaturgica di una novella come *Male di luna* scritta da Catalano stesso e portata sulla scena dal Gruppo Abeliano e da Vito Signorile.

Ma l'interesse critico dedicato ai «codici specificamente scenici» del teatro pirandelliano ha, tra gli altri indubbi vantaggi, quello di riconoscere e valorizzare il «frenetico accanimento antifilosofico» che lo anima, contro un diffuso approccio ermeneutico teso, invece, a privilegiarne in maniera quasi esclusiva i contenuti speculativi: che l'applicazione di una simile chiave di lettura a un testo come *Così è (se vi pare)* consenta di vedere in un personaggio come Laudisi il «testimone partecipe di una crisi di cui è un fattore ulteriore, non il critico» è una dimostrazione delle potenzialità euristiche di tale percorso di ricerca.

Una volta riconosciuta una funzione decisiva per la stessa elaborazione drammaturgica alle suggestioni provenienti dall'ambiente teatrale, il capitolo eponimo del libro (già citato di passaggio) potrà da una parte ricostruire il ruolo dell'attore Alessandro Moissi nella messa a punto del finale di *Non si sa come*, mettendo a frutto alcune preziose indicazioni di Alessandro D'Amico, e dall'altra offrire una utile rassegna del modo in cui alcuni registi hanno risolto sulla scena il problema – peraltro di difficile soluzione – del finale incompiuto dei *Giganti della montagna*.

Che poi il ritratto a tutto tondo del *Pirandello uomo di teatro* sia utilmente accostato al profilo, rapidamente tratteggiato, dell'esperienza stanislavskijana rappresenta una proposta di lettura che ha anche il merito di anticipare l'originale *explicit* di questo volume – esplicitandone, se ce ne fosse bisogno, l'intima coerenza con il percorso critico precedente –, dove ritroviamo la nota personale dell'*Introduzione* in un testo drammatico (*Gli occhi dell'anima. Stanislavskij in prova con i suoi allievi*) che mette in scena la pedagogia teatrale del grande regista russo per illuminare «le ragioni (di testa e di cuore)» della passione per il teatro all'origine di questo libro e di tanta parte dell'esperienza intellettuale di Ettore Catalano.