

EMILIANA CHIAROLANZA

*Letteratura e cinema a confronto, la Giara di Pirandello dalla novella alla sceneggiatura dei fratelli
Taviani*

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

EMILIANA CHIAROLANZA

*Letteratura e cinema a confronto, la Giara di Pirandello dalla novella alla sceneggiatura dei fratelli
Taviani.*

La transcodificazione di La Giara di Pirandello 1916 nell'episodio omonimo di Kaos dei fratelli Taviani 1984 punta l'attenzione sulla descrizione psicologica del personaggio di Don Lolò Zirafa e del suo ambiente. Si evidenzia, infatti, la posizione economica del latifondista che possiede in più, rispetto al testo pirandelliano, oltre che un enorme appezzamento di terra, anche una moglie. L'analisi della trasposizione si concentrerà anche sulla caratterizzazione del personaggio di Zi' Dima Licasi che, diventando la Giara, potrebbe ben rappresentare una trasmutazione, concetto presente in Verità e Metodo(1960) di Gadamer. Ponendo due esempi di uomini così caratterizzati, si descrive, quindi, il rapporto estetico tra identità e temporalità con un'opera d'arte.

La seguente speculazione prenderà in esame il passaggio dal testo alla sceneggiatura della commedia del 1916, *La giara* di Pirandello al film dei fratelli Taviani, *Kaos* del 1984. Il passaggio dall'episodio pirandelliano alla forma cinematografica procede in una costruzione delle singole forze presenti sulla scena: il potere di Don Lolò, che possiede e ricopre sulla sfera pubblica una posizione di potere, che egli esprime nell'acquisto di una portentosa giara, e l'arte come rimedio di Zi Dima. La commedia di Pirandello pone su uno stadio di eudamonia di felicità del borghetto e del latifondo di Don Lolò e genera il rischio come probabilità, costruendo una sorta di disordine creativo al quale prenderà poi parte Zi Dima.

Procedendo con ordine, la forma cinematografica di *Kaos*, invece, attribuisce una forza particolarmente simbolica a Don Lolò che possiede oltre che un vasto appezzamento di terra anche una donna, assente nella commedia pirandelliana, dando rilievo a una certa unitarietà rendendolo padrone di un discorso come totalità. Quasi rifacendosi alla forma di discorso come unitarietà di forma mitica, questo concetto ricorre con forza per tutta la scena cinematografica, contrapponendo alla forza particolare di don Lolò la sfera magica, in questo caso artistica quasi gli venisse meno una necessità teoretica. Il racconto di Pirandello esprime a differenza del film un'armonia in sé contrastante, il potere di don Lolo incline al dialogo con i suoi sottomessi, una espressione unificatrice del potere economico che rappresenta un tutt'uno, in altre parole i suoi lavoratori sono parte del potere che esso stesso esprime. Nella trasposizione e nella sceneggiatura dei fratelli Taviani la contraddizione viene risolta in una opposizione. E quindi mentre da una parte viene determinata dalla presenza del discorso economico, come se bastasse a se stesso, l'altra parte è determinata dal discorso dell'arte come rimedio e come movimento magico.

Il personaggio di don Lolò nel racconto di Pirandello ben corrisponde a un latifondista in una forma conoscitiva che potremmo definire quasi giuridica, afferra tra le mani il codice civile in presenza del suo avvocato come di chi impiega nei processi di lavoro una forma appropriata, di chi indica e comprende e che ben conosce i propri diritti. Il progetto del personaggio pirandelliano diviene durevole laddove il suo regime permane stabile, fin quando non si verifica qualcosa che può

mutare il carattere del suo latifondo. Nella trasposizione cinematografica questa parte viene recisa in favore di un inizio del film che prende forza particolare dall'oggetto stesso che muterà il carattere del latifondo di Don Lolò di cui conosciamo ancor prima di lui il suo latifondo. «Tutto quanto è di Don Lolò» indica il contadino al mulattiere che porta la giara. In entrambi i racconti si descrive un'annata fortunata per le olive, come quella forma vivente, inteso come molteplicità delle cose, che questa volta perfettamente premia il lavoro del latifondo di Don Lolò. La grazia di un'epoca, dunque, intrinseca di identità che tuttavia affronterà il nuovo potere creativo. Nel film dei fratelli Taviani l'intero latifondo viene attraversato sin dall'inizio dell'episodio de *La giara* dall'oggetto prestigioso, un vero e proprio oggetto d'arte. Ed è l'oggetto dell'arte che nel film esprime una certa complessità concettuale assente nel racconto di Pirandello in cui si vive con maggior impressione la contraddittorietà tra un latifondista e un artigiano in rapporto di reciproca sussistenza.

Nella trasposizione cinematografica invece avviene una connessione tra una sorta di equilibrio stravolto da una nuova necessità, la particolarità e la singolarità di chi con la sua arte può porre rimedio al danno subito, per caso. La giara infatti nel cuore della notte si rompe, al risveglio di Don Lolò il trambusto e la paura percuotono il suo latifondo. Quella unitarietà del discorso di Don Lolò viene così interrotta, spezzata proprio come il simbolo del suo potere economico, *La Giara*. L'autonomia di Don Lolò viene dunque turbata dalla rottura dell'oggetto dell'arte che risiedeva nel mezzo della tenuta ricoprendo con certezza un ruolo preminente. L'oggetto muto che esprime il proprio potere, la propria bellezza e la sua necessità d'essere. In rapporto a questa contingenza la Giara non può essere gettata bensì accomodata. In una sorta di opacità del mondo, l'opera d'arte, la Giara, illumina e adombra il latifondo di Don Lolò che per l'appunto al risveglio si troverà dinanzi alla sua Giara spaccata in due. Il trambusto ben descritto da Pirandello viene riassunto nel film nella camminata di Don Lolò verso la giara spaccata in due come a sottolineare una potenza infranta. La disperazione di Don Lolò viene arrestata dalla sua donna che introduce l'arrivo di Zi Dima non un altro ma quell'uno che egli rappresenta. In questo caso la giara come oggetto di rappresentazione ha una propria unità formale, mezzo d'espressione, l'opera d'arte conserva la facoltà di ricostituirsi senza essere sostituita. Il movimento magico che appartiene al potere creativo, Zi Dima ridona una dimensione avulsa dalla coscienza economica ciò nonostante deve mediare con quella. Zi Dima, solo con il suo mastiche magico fa assumere un nuovo carattere alla scena poiché essa assume una nuova determinatezza. Ciò che accade però durante la mediazione è la perdita, a causa dell'interferenza del potere economico, del raggiungimento dell'idealità dell'arte, ovvero, come scrive Gadamer la trasfigurazione in forma. Ciò che vien impedito a Zi Dima è la sua libera espressione di volontà costretto oltre all'utilizzo del mastiche alla riparazione attraverso la cucitura dei punti sulla Giara.

La forza del potere economico impone con aggressività i propri dettami, nella sceneggiatura don Lolò intima con violenza che Zi Dima compia l'opera secondo le sue priorità, le sue convinzioni e

tutto accade sotto il suo dominio. Interrotto il movimento magico dell'artista ciò che accade è il capovolgimento dell'espressione linguistica ovvero il giuoco dell'arte diventa semplice e duro lavoro, la direzione artistica perde la sua fantasia spaziale e ricopre il ruolo dell'addetto al lavoro di rifacimento della giara. Nella sceneggiatura Zi Dima, fedelmente come scritto da Pirandello, è colui che è stato generato dal diavolo come opposizione dell'idea di bene che accomuna, l'artista che gioca con le prospettive e il senso comune e sa trasmutare. La trasmutazione è quel fenomeno per il quale, quando si gioca, succede che non rimanga traccia dell'identità di chi gioca perchè essi diventano ciò che essi giocano, scrive Gadamer, *ciò che è, è solo ciò che da essi è giocato*.¹ Zi Dima rimanendo intrappolato all'interno della Giara egli diventa esso, la propria opera d'arte e prende parte ad un gioco giocato. Il non essere più di Zi Dima, l'accadere dell'arte come gioco, cioè la non raggiunta idealità della sua creazione non ha più accezione negativa perchè egli è portato all'essenza del suo essere, è per mezzo del gioco dell'arte e per mezzo di esso adesso è. Il soggetto trasmutato, di Gadamer, il compositore, l'attore, il poeta, divengono, il loro essere, *ciò che è – è possibile soltanto se essi giocano con questa possibilità di trasmutare, è solo ciò che da essi è «giocato»*,² il giocatore è un modo di indicare del gioco, una metafora per la quale noi comprendiamo, ma, come accadeva per il linguaggio, non è fine a se stesso il suo senso, il senso va ricercato in quel che dà da intendere, il concetto che ne definisce il senso. *I giocatori (poeti) non sono più, perchè trasmutano e si fanno arte, ciò che non è più, è anzitutto conoscenza, non è più il mondo nel quale siamo abituati a vivere, il soggetto giocante conosce il gioco e sa che è un mondo chiuso, ed è proprio in questa chiusura introspettiva che il giocatore trova la misura di sè, la misura nel mondo ludico, della propria esistenza e per questo conosce, va oltre sè per poi ritornare, cambiato perchè ha conosciuto, ha fatto esperienza del gioco. Zi Dima muta perchè intrappolato nella Giara stessa esso manifesta un'azione indipendente dall'azione rappresentativa, non solo lavora ma gioca ad essere l'oggetto stesso riaffermando nel paradosso l'idealità dell'arte che anche quando non è preordinato è qualcosa di permanente. La temporalità dell'arte, allora come misura, ed è in questa misura che l'uomo Zi Dima trova la sua, scrive Gadamer che quando nella realtà avvengono fatti di arte, accade che una serie di possibilità si realizzino senza cadere nel vuoto dell'aspettativa, senza aspettarsi che queste possibilità siano, esse si realizzano e questa realtà che creano è di per sè spettacolare. Zi Dima nel film dei Taviani è costretto a rimanere nell'opera da Don Lolò in una sorta di nuova indeterminatezza. E scrive Gadamer:*

E proprio l'indeterminatezza del futuro quella che permette questa sovrabbondanza di aspettative, in modo che la realtà resta sempre necessariamente al di sotto di esse. Quando però in particolari casi, riesce a costituirsi nella realtà un insieme significativo tale che questo usuale finire nel vuoto di certe possibilità, per un momento scompare, allora una tale realtà è essa stessa come uno spettacolo.³

¹ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, 2000, 247.

² H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 247.

³ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 249.

Gadamer si richiama all'antica idea di Platone, imitazione che non è copia e ripetizione ma, scrive Gadamer, «conoscenza dell'essenza».⁴ La dottrina platonica per la quale ogni conoscenza è riconoscimento e per la quale la rappresentazione dell'arte ha una funzione conoscitiva, in quanto arte e rappresentazione, si tratta di rappresentazione di *erlebnis*, rappresentazione del vissuto coscienziale; però scrive Gadamer «se l'arte non è la varietà di mutevoli *Erlebnis*, il cui oggetto viene di volta in volta riempito soggettivamente di significato come, una pura forma vuota, la «rappresentazione» va riconosciuta come il modo d'essere dell'opera d'arte in quanto tale»,⁵ e il gioco in quanto rappresentazione si rivolge ad uno spettatore.

Ed ecco allora che il latifondo di Don Lolò prende parte allo spettacolo che Zi Dima e la Giara sta offrendo loro. Gadamer torna al concetto di *parousia*, l'assoluta presenzialità caratteristica del modo d'essere estetico, l'opera d'arte è tale ogni volta che quella presenzialità si realizza, così come ogniqualvolta si realizza quell'istante di estraniamento e mediazione con sé, momento che lo allontana e gli restituisce la totalità del proprio essere. Continua Gadamer:

L'essenziale rimando dell'essere estetico alla rappresentazione non significa dunque un'insufficienza, una mancanza di senso autonomamente definito. Tale caratteristica appartiene alla sua essenza più propria. Lo spettatore è un momento essenziale di quel gioco che chiamiamo estetico. Viene qui in mente la famosa definizione della tragedia che si trova nella *Poetica* di Aristotele. In essa, la definizione della tragedia include esplicitamente un riferimento alla condizione dello spettatore.⁶

Gadamer utilizza la teoria aristotelica come esempio teoretico per la struttura dell'essere estetico in generale.

Tragico come fenomeno fondamentale e non soltanto inerente all'ambito della poesia drammatica, in quanto struttura emblematica che si presenta importante ai fini della comprensione dell'opera d'arte, in quanto fenomeno specificatamente estetico che si dà, scrive Gadamer, *nella vita*.

Gadamer cita Max Scheler e Richard Hamann⁷ per i quali il tragico non ha nulla a che fare con l'estetica,⁸ secondo loro il tragico è un concetto extraestetico in quanto essenzialmente un fenomeno etico-metafisico che entra dall'esterno nel campo dell'estetica. Gadamer ritorna invece sulla adeguatezza del domandarsi sul tragico come fenomeno fondamentalmente estetico. Scrive Gadamer:

Il modo d'essere estetico ci è apparso caratterizzato come gioco e rappresentazione. Possiamo dunque ricercare anche l'essenza del tragico proprio nella teoria della rappresentazione tragica, nella poetica della tragedia.⁹

⁴ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 253

⁵ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 255

⁶ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 279.

⁷ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 281.

⁸ R. HAMANN, *Aesthetik*, 1911, 97.

⁹ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 281.

L'essenza del tragico non è per Gadamer qualcosa di immutabile, *ciò che rispecchia nella riflessione del tragico che va da Aristotele fino ad oggi* scrive Gadamer, non è qualcosa di immutabile, non è un'essenza sempre uguale a se stessa. Il concetto di tragico, certo muta ed è mutato nel tempo.

La tragedia attica richiamava il fenomeno tragico in modo essenzialmente diverso rispetto alla drammaturgia di Shakespeare, il mutamento, però, ci fa notare Gadamer, non toglie senso al problema sul tragico in quanto fenomeno, bensì ci riporta al fenomeno ridotto a unità storica.

La definizione aristotelica della tragedia ci indica il fenomeno nella sua problematicità, nel suo modo d'essere estetico che include il suo effetto sullo spettatore. Ai fini della sua riflessione, il fatto che Aristotele annoveri nella definizione essenziale della tragedia il ruolo dello spettatore ci chiarisce quel che Gadamer definisce come *essenziale appartenenza dello spettatore al gioco*¹⁰.

In questo senso, dunque, la distanza che sussiste tra spettatore e spettacolo non è un fatto arbitrario dato dall'atteggiamento nei confronti della tragedia-rappresentazione-gioco da parte dello spettatore, bensì, *rapporto essenziale che ha il suo fondamento nell'unità significativa del gioco*¹¹ dell'arte.

E come un gioco teatrale allora l'opera d'arte ricopre l'intera scena cinematografica e il discorso totale di Don Lolò si sposta sull'oggetto d'arte. Nessuna preoccupazione, nessuna premura nell'aderire alla visione dell'arte in una scena, per Pirandello e per i Taviani dell'arte come estensione, dell'oggetto dell'arte come immagine mentale, come direbbe Merleau-Ponty come espressione di un bazar personale. Zi Dima, tutt'uno con La Giara rappresenta l'azione simbiotica tra gioco e opera d'arte in un discorso aperto al pubblico che nel film, come nella commedia di Pirandello, aderisce senza timore alla nuova e preziosa visione

Nella rappresentazione si fa presente qualcosa che si conosce e *conosciamo nei modi in cui lo conosce*, scrive Gadamer. Ed è in questa nuova rappresentazione alla comunità del latifondo di Don Lolò che l'opera d'arte meraviglia, stupisce e coinvolge.

La rappresentazione è modo d'essere dell'opera d'arte in quanto tale che, col suo rappresentarsi si svolge. L'opera d'arte, in quanto tale, è tutta significato, ma Gadamer è bene attento a dire che un'opera d'arte non avviene in quanto oggetto di una coscienza estetica, l'esecuzione dell'azione culturale non è inessenziale, l'opera d'arte va incontro allo spettatore-Gadamer parla della musica come esempio migliore- è proprio nell'eseguire azione culturale che lo spettatore, secondo Gadamer, incontra il divino. Scrive Gadamer: «L'opera d'arte non è certo isolabile dalla «contingenza» delle condizioni di approccio entro le quali ci appare».¹²

Dunque, l'opera d'arte appartiene al mondo nel quale si presenta, l'opera d'arte non è isolabile, se si realizza una distanza, se lo spettatore non capisce l'opera d'arte, l'opera d'arte ne esce impoverita, non ha svolto interamente il suo gioco. L'opera d'arte non è mai, in Gadamer,

¹⁰ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 281

¹¹ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 283.

¹² H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 255.

oggetto di una coscienza estetica perchè esso stesso è parte di quel processo ontologico della rappresentazione, al gioco dell'arte stesso appartiene il proprio senso, la formula *trasmutazione in forma*, stabilisce che il gioco è forma che raggiunge il suo essere pieno nelle singole rappresentazioni, i giochi giocati che via via si giocano. Gadamer si chiede quali siano le conseguenze ontologiche del fatto che un'opera d'arte non può essere definita in base ad una coscienza estetica, in quanto non frutto di una coscienza estetica ma di un processo di rappresentazione di cui esso stesso è significativo, l'opera d'arte appartiene essenzialmente al gioco che è stato giocato. La prima conseguenza ontologica per Gadamer è il concetto di non differenziazione estetica, non può sussistere, per il filosofo, una scissione tra formazione e materia, tra interpretazione e materia, perchè ciò che ci si presenta come forma contiene già in sé un contenuto, un significato. Non può esserci alcuna scissione perchè ciò che ci si svolge davanti, nel caso degli spettatori, si presenta a noi in quanto unità e non scissione, l'opera d'arte è una unità che nella sua medialità, nel suo entrare a noi raggiunge il suo essere proprio

Per il contenuto dell'esperienza come tale, però- e l'abbiamo visto- è indifferente che la scena comica o tragica si svolge davanti a noi abbia luogo su un palcoscenico o nella vita, almeno quando ne siamo solo spettatori. Ciò che abbiamo chiamato forma può dipendere quanto si vuole dall'interpretazione dell'esecutore, ma in ogni caso non si può rimanere chiusa nell'intimo della sua soggettività, non si può non presentare fisicamente davanti agli altri. Non si tratta dunque di una varietà puramente soggettiva di interpretazioni, ma di possibili modi di essere propri dell'opera stessa, la quale, in un certo senso, interpreta sé stessa nella varietà dei suoi aspetti.¹³

L'operazione di scissione estetica non è impensabile, essa avviene in innumerevoli casi, si pensi al restauro di un quadro, al ripristino di un'opera architettonica, in questi casi l'opera si distingue dalla sua rappresentazione, ma ciò non afferma l'oggetto estetico in quanto Erlebnis, contrario alla posizione di R. Ingarden, per Gadamer la qualità estetica di un'opera d'arte si sperimenta proprio attraverso la sua concretizzazione.

L'opera d'arte è una forma significativa e in quanto significativa essa è soggetta ad interpretazione, il suo essere mediale si concretizza proprio in questo comunicare che è in rapporto non soltanto con il fruitore dell'opera d'arte, ogni opera d'arte non è soltanto nella sua puntualità, nel suo essere nel presente, essa deriva da una continuità storica, essa è il continuo della comunicazione, è la prosecuzione, ciascuna opera d'arte, in quanto arte riproduttiva, è prosecuzione di un gioco, è confronto e prosecuzione con-del passato, aperto al futuro, aperta verso la prosecuzione di creatività che essa mette in moto. Scrive Gadamer:

Le arti riproduttive sono proprio caratterizzate dal fatto che le opere con cui esse hanno che fare stimolano e mettono in moto espressamente questa prosecuzione di creatività, in modo che mantengono visibilmente aperta verso il futuro l'identità e la continuità dell'opera d'arte¹⁴

¹³ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 261.

¹⁴ H. G. GADAMER, *Verità e Metodo...*, 261.

Opera d'arte che non è in Gadamer mai semplice esecuzione, nè imitazione di un modello, non c'è un parametro di «*giustizia*» perchè ciascuna esecuzione è sempre interpretazione, in quanto gioco ciascuna prosecuzione culturale è obbligatoriamente soggettiva, mediatore e fruitore, l'interprete, colui che partecipa del gioco dell'arte, supera se stesso in quanto il gioco lo rende un soggetto mediatore; egli è mediatore e prosecutore non di un oggetto della coscienza estetica o storica, in quanto egli stesso è partecipe e prosecutore del gioco dell'arte e dell'identità dell'opera d'arte. Il processo ontologico della trasposizione cinematografica dei fratelli Taviani si sintetizza in una forma simbolica mai come stimolo ma come operazione di concetto, una legge della visione. La giara durerà fin quando Zi Dima durerà e allo stesso tempo fin quando don lolò deciderà di recidere il suo rapporto con essi. Così la visione si sdoppia, la riflessione e il suo enigma. La commedia di Pirandello rivendica su un piano della solidarietà le due dimensioni, don lolò sceglie dopo le sue riflessioni con l'avvocato di dare un calcio alla giara attraverso i suoi sottomessi, nel film invece in uno stretto contatto con se stesso come in un eccesso di disinvoltura aggredisce con un calcio la giara liberando infine Zi Dima.