

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 34 -

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI
Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Fiorenzo Fantaccini, Ilaria Moschini
Donatella Pallotti, Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

Fabrizia Baldissera (Università degli Studi di Firenze), Enza Biagini (Professore Emerito, Università degli Studi di Firenze), Nicholas Brownlees (Università degli Studi di Firenze), Arnaldo Bruni (studioso), Martha Canfield (studiosa), Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci (studioso), Massimo Ciaravolo (Università degli Studi di Firenze), John Denton (Università degli Studi di Firenze), Anna Dolfi (Università degli Studi di Firenze), Mario Domenichelli (studioso), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito, Università degli Studi di Firenze), Massimo Fanfani (Università degli Studi di Firenze, Accademia della Crusca), Fiorenzo Fantaccini (Università degli Studi di Firenze), Michela Landi (Università degli Studi di Firenze), Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann (studiosa), Donald Kartiganer (Howry Professor of Faulkner Studies Emeritus, University of Mississippi, Oxford, Miss.), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Mario Materassi (studioso), Murathan Mungan (scrittore), Donatella Pallotti (Università degli Studi di Firenze), Stefania Pavan (studiosa), Ernestina Pellegrini (Università degli Studi di Firenze), Peter Por (studioso), Paola Pugliatti (studiosa), Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil (Università degli Studi di Firenze), Alessandro Serpieri (Professore Emerito, Università degli Studi di Firenze), Rita Svandrlik (Università degli Studi di Firenze), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti (Università degli Studi di Firenze), Beatrice Töttössy (Università degli Studi di Firenze), György Tverdota (Emeritus Professor, Eötvös Loránd University, Budapest), Letizia Vezzosi (Università degli Studi di Firenze), Marina Warner (scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Universitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku)

Laboratorio editoriale Open Access

Beatrice Töttössy, direttore - Arianna Antonielli, caporedattore

Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

tel. +39.055.5056664-6616; fax. +39.06.97253581

email: <laoa@lils.uni.fi.it>

web: <<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>

PER ENZA BIAGINI

a cura di

Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini
Sandro Piazzesi, Diego Salvadori

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2016

Per Enza Biagini / a cura di Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori
– Firenze : Firenze University Press, 2016
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 34)

<http://digital.casalini.it/9788864534046>

ISBN (online) 978-88-6453-404-6
ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lilsu.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lilsu.unifi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), gli assistenti redattori Alberto Baldi e Martina Romanelli, i tirocinanti Matteo Ballati, Elena Falorsi, Giorgio Ferretti, Silvia Naso, Carolina Pucci, Serena Storai, Veronica Talarico.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>).

CC 2016 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

INTRODUZIONE	XI
<i>Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori</i>	
CROCE E UN LUOGO DELL'«AESTHETICA» DEL BAUMGARTEN	1
<i>Felicita Audisio</i>	
LA CRITICA COME VERITÀ INTERPRETANTE DEL LINGUAGGIO SIMBOLICO DEL TESTO: RIFLESSIONI SU CRITICA E VERITÀ DI ROLAND BARTHES	11
<i>Carlo Alberto Augieri</i>	
DALLA PAGINA AL PALCOSCENICO ALLO SCHERMO: LA GIARA DI LUIGI PIRANDELLO	41
<i>Elisabetta Bacchereti</i>	
NEL GATTOPARDO DI TOMASI DI LAMPEDUSA «OGNI EPISODIO HA UN SENSO NASCOSTO»	60
<i>Giorgio Baroni</i>	
TRADURRE UN'EMOZIONE: PERCY BYSSHE SHELLEY NEI VERSI DI GIOVANNI PASCOLI	69
<i>Raffaella Bertazzoli</i>	
RICORDO DI ADELIA NOFERI	83
<i>Angela Bianchini</i>	
SUI FRONTI E NELLE RETROVIE DELLA GRANDE GUERRA. «LA BELLEZZA E L'ORRORE» DI PETER ENGLUND	87
<i>Marino Biondi</i>	

LE PAROLE UCCIDONO LE COSE OPPURE ALTRE PAROLE? IL LINGUAGGIO COME PERDITA E COME ARTICOLAZIONE AGONISTA <i>Giovanni Bottirolì</i>	107
IMMAGINARE LE STORIE. LA DISLOCAZIONE DELLA NARRAZIONE NEL ROMANZO A FUMETTI <i>Eleonora Brandigi</i>	121
PRESENZE ILLUMINATE <i>Augusta Brettoni</i>	129
WALTER BINNI FRA LETTERATURA E POLITICA: A PROPOSITO DELLA BIOGRAFIA DI LANFRANCO BINNI <i>Arnaldo Bruni</i>	141
MORFO-SOCIOLOGIA DEI "KIDULTS" <i>Stefano Calabrese</i>	155
FIORI SCOMPARI <i>Donatella Contini</i>	163
INCONTRI E ALLUSIONI. PRIMA DI PASQUALI <i>Donatella Coppini</i>	169
ALLA RICERCA DEL RAGNO CAMELLO: LA RETE DEL TEMPO NELLA SCRITTURA DI MELANIA G. MAZZUCCO <i>Ilaria Crotti</i>	187
LE TEMPS REVIENT. APPUNTI PER UN PROFILO DI LORENZO IL MAGNIFICO <i>Gualtiero De Santi</i>	195
LE BATTAGLIE DI ANNA FRANCHI <i>Elisabetta de Troja</i>	209
KAFKA E IL VASCELLO FANTASMA. PROBLEMATICHE ESISTENZIALE E INTERTESTUALITÀ NELLO JÄGER GRACCHUS <i>Barbara Di Noi</i>	221

LUCI E OMBRE, TRACCE E SOTTOTRACCE PER NOTTURNO INDIANO Anna Dolfi	235
VITTORIO BODINI E UN PAESE SOGNATO Laura Dolfi	245
SERENI E POUND <i>Eduardo Esposito</i>	265
NACHT UND TRÄUME. FILOSOFIA DELLA NOTTE NELLA RECHERCHE DI MARCEL PROUST <i>Luigi Ferri</i>	277
A ORIENTE MA NON TROPPO <i>Francesca Fici</i>	291
«GULLIVER»: CRONISTORIA DI UNA RIVISTA MAI NATA <i>Angela Giuntini</i>	307
MERCANTI TOSCANI IN EUROPA. SULLA LINGUA DELLE LETTERE DEI RICCIARDI AI LORO COMPAGNI IN INGHILTERRA (1295-1303) <i>Paola Manni</i>	323
L'INVOCAZIONE DI CAMPANA <i>Marco Marchi</i>	333
TORMENTO CHE INSEGUE OGNI TENTATA GIOIA. ESPRESSIONISMO MALGRÉ LUI NELLA SCRITTURA DI GIOVANNI COSTETTI <i>Antonella Ortolani</i>	339
POULET PROUSTIANO <i>Paolo Orvieto</i>	351
CANI, GATTI E DELITTI <i>Graziella Pagliano</i>	363
LA MONETA DEL DESIDERIO. IL CASO EUGENIE GRANDET <i>Giuseppe Panella</i>	375

LE STRADE DI NOTTE DI GAJTO GAZDANOV <i>Stefania Pavan</i>	385
GLI INTERMEZZI POETICI DI MADDALENA CONVERTITA NEL ROMANZO DEL BRIGNOLE SALE <i>Anna Maria Pedullà</i>	399
MAGRIS E LE IMMAGINI DELLA STORIA <i>Ernestina Pellegrini</i>	407
A HISTORY OF SPAGHETTI EATING AND COOKING FOR: SPAGHETTI- DINNERE MACCHERONI & C.: GIUSEPPE PREZZOLINI STORICO E FILOSOFO DELLA PASTA <i>Francesca Petrocchi</i>	421
NOTE INTORNO ALLA TRAGEDIA SACRA FRA CINQUECENTO E SEICENTO <i>Sandro Piazzesi</i>	437
PER ENZA <i>Teresa Poggi Salani</i>	485
GLI 'AUTORI' DEL TESTO TRADOTTO: FRA CREAZIONE, SCRITTURA E LETTURA <i>Paolo Proietti</i>	487
LE CULTURE DEL "SÌ" NEL DIALOGO INTERCULTURALE DEL MEDITERRANEO <i>Giovanni Puglisi</i>	497
UN'AUTOBIOGRAFIA IMMAGINARIA <i>Angelo Pupino</i>	507
PER UNA VERSIONE DA VICTOR HUGO <i>Silvio Ramat</i>	519
ENCICLOPEDISMO E IPERTESTUALITÀ: TRA INDAGINE TEORICA E ANALISI EMPIRICA <i>Simone Rebora</i>	525

LO SPETTRO DI ROL: L'ECOSISTEMA LETTERARIO DI POMO PERO DI LUIGI MENEGHELLO <i>Diego Salvadori</i>	537
SUL ROMANZO FAMILIARE 'INEDITO' DI VERGA <i>Giuseppe Savoca</i>	549
LETTERA A CLAUDIO MAGRIS <i>Rita Svandrlik</i>	557
ADA <i>Stefano Tani</i>	561
UN BRINDISI TOSCANO, TRA SATIRA E GIOCO <i>Gino Tellini</i>	597
LE DEDICHE DELLA «TOELETTE» A ELISABETTA CAMINER <i>Roberta Turchi</i>	607
INDAGINE GEOCRITICA NELLA FIRENZE DEL GIALLO <i>Francesco Vasarri</i>	615
UN'IDEA (ASSAI DI PARTE) DI FIRENZE <i>Gianni Venturi</i>	627
AUTORI	637

PREMESSA

Per Enza Biagini, testimonianza indiretta di un percorso culturale e affettivo che Enza ha condiviso con coloro che hanno contribuito alla pubblicazione di questo volume e con tanti altri amici, colleghi, maestri che sono stati per lei punti di riferimento permanenti. Una lunga fedeltà, potremmo dire, ai maestri francesi dell'Università di Grenoble come Paulette Buissonnet e Gilbert Bosetti, che suscitavano in lei interessi teorici, coltivati e trasmessi a generazioni di studenti, attingendo con sottile discernimento alle prospettive più incisive dell'ermeneutica letteraria. Fedeltà ai maestri italiani: Adelia Noferi e Piero Bigongiari che condivisero con Enza la passione letteraria ma anche amicizie illustri della vita culturale fiorentina: Anna Banti, un esempio per tutti. Una fedeltà a noi amici e colleghi con i quali ha condiviso e condivide la passione per la ricerca, l'impegno istituzionale, l'attenzione profondissima per coloro che ci ascoltano nelle aule universitarie. L'eterogeneità dei lavori presenti nel volume ben rappresenta la varietà degli interessi letterari di Enza, documentati nella sua vasta bibliografia, e motivati da una curiosità intellettuale sempre pronta ad accogliere e combinare in percorsi talvolta ardui i suggerimenti più reconditi della teoria letteraria e della prassi della scrittura.

In questo volume sono confluiti saggi di teoria o di comparatistica, affondi in una singola letteratura o in più letterature, traduzioni, poesie, racconti e perfino un fumetto che hanno costruito un testo un po' a sorpresa, di piacevole e agile lettura, dove vengono passati in rassegna i tanti campi di ricerca delle nostre mobili e trasversali discipline. Si intersecano così tante generazioni di studiosi, fuori da ogni gerarchia accademica, che hanno condiviso nei decenni la lunga storia e i tanti campi della ricerca di Enza Biagini, rivelando pure il rigore metodologico e l'apertura, quasi senza confini, che ha contraddistinto la sua scuola.

Al centro – come era inevitabile – c'è la teoria della letteratura, per cui si va dalla morfo-sociologia del “Kidults” al *graphic novel*, dalla critica stilistica all'ecocritica, dai *gender studies* alla geocritica, dall'estetica di Croce a Roland Barthes, da Lorenzo il Magnifico a Poulet lettore di Proust, dalla letteratura devozionale del Seicento ai bestiari nel romanzo poliziesco, da Pirandello al ricordo di Adelia Noferi, che è stata una delle

amiche più care di Enza, in un percorso movimentato e imprevedibile. Si tornano a mobilitare, in vario modo, concetti e utensili d'analisi appartenenti alla tradizione della retorica, che non è da intendersi riduttivamente come tassonomia di tropi e figure, ma quale somma di istanze vive – linguistiche letterarie filosofiche semiotiche ideologiche – portatrici di interrogativi fondamentali. Chi conosce lo stile in *understatement*, elegante e sobrio di Enza, donna dai tratti minuti ma caratterizzata da una forza e un coraggio intellettuale non comuni, potrà immaginare le sue reazioni risentite di fronte a questo smisurato omaggio; ma stiamo ricevendo innumerevoli rimostranze di altrettante persone che avrebbero voluto, e anche dovuto esserci.

Se il volume è arrivato in porto, si deve ringraziare di cuore l'inflessibile, generoso impegno del Laboratorio editoriale Open Access (LabOA) del nostro Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali, diretto con passione e originalità da Beatrice Tottossy, con la collaborazione della capo-redattrice Arianna Antonielli.

Il libro non ha nulla di celebrativo. Ci sono dentro anime diverse della critica e della storiografia letteraria, qui conciliate nel taglio del tutto aperto e in divenire di una specie di racconto in qualche modo divulgativo della "storia di Enza" che contiene volti e tempi relativi al suo insegnamento nell'Istituto di Letteratura Moderna e Contemporanea della Facoltà di Magistero di Via del Parione, nel Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere e Filosofia di Piazza Savonarola, fino all'ultima migrazione nel 2013 al Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali.

Inutile dire che proprio tutti i lavori raccolti in questo volume andrebbero letti secondo la prospettiva che più è stata al centro dei tanti studi di Enza Biagini, ovvero quella che porta sempre a porsi la domanda fondamentale, e dalle risposte inesauribili, sulla natura e la funzione della letteratura e della scrittura letteraria.

A lei offriamo, tutti e 49 quanti siamo, con riconoscenza e affetto, i nostri piccoli ragionamenti.

Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi e Diego Salvadori

DALLA PAGINA AL PALCOSCENICO ALLO SCHERMO: LA GIARA DI LUIGI PIRANDELLO

Elisabetta Bacchereti

Università degli Studi di Firenze (<elisabetta.bacchereti@unifi.it>)

Prologo

La giara, novella di ambientazione rusticana e siciliana, è pubblicata da Pirandello sul «Corriere della Sera» del 20 ottobre 1909 e successivamente nella raccolta *Terzetti* per poi entrare nell'undicesimo dei dodici volumi delle *Novelle per un anno*¹, al quale darà anche il titolo, a segnalare il rilievo anche editoriale che l'autore intendeva conferirle, considerato che, nel frattempo, *La giara* aveva dato prova di una particolare vitalità, approdando con successo alle tavole del palcoscenico, sotto diverse forme. Pirandello ne aveva tratto infatti un atto unico in dialetto siciliano (agrigentino), *'A giarra*, rappresentato al Teatro Nazionale di Roma il 9 luglio del 1917 dalla Compagnia teatrale di Angelo Musco, e successivamente, il 30 marzo del 1925, sempre a Roma, in una versione in lingua italiana che verrà pubblicata direttamente in volume insieme alle 'commedie in un atto', *Sagra del Signore della Nave* e *L'altro figlio*, anch'esse trasposizioni teatrali di novelle (1925)².

Il 19 novembre 1924 poi era andata in scena al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi la 'commedia coreografica' *La Jarre*, scene e costumi di Giorgio de Chirico: la riduzione della novella a libretto era stata portata a termine quella stessa estate da Pirandello insieme a Alfredo Casella, autore della musica³ e direttore dell'orchestra alla *première*, e a Jean Börlin, primo ballerino e coreografo dei parigini Ballets Suédois, autore della co-

¹ Pirandello, come sempre, interviene prima sul testo del 1909 e poi anche su quello della stampa in volume del 1912 con numerose varianti di scrittura, non particolarmente decisive, fino alla versione definitiva dell'edizione Bemporad delle *Novelle per un anno* (Firenze 1928), che resterà il riferimento per tutte le edizioni successive, comprese le *Novelle per un anno* (Mondadori, Milano) del 1934, del 1956 (2 voll.) e del 1990, quest'ultima per i «Meridiani» (3 voll., tomi 6) a cura di M. Costanzo con *Note ai testi e varianti*, edizione da cui citiamo (sigla G per *La giara*) e a cui ci riferiamo per ogni novella pirandelliana ricordata in questo articolo.

² L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. II, Bemporad, Firenze 1925.

³ A. Casella, *La giara*, op. 41, da cui poi l'omonima *Suite sinfonica*, op. 41 bis.

reografia. Tra le diverse riedizioni del balletto (dalle 'storiche' del 1927 alla Metropolitan Opera House, New York, e al Teatro Colon, Buenos Aires; al Teatro alla Scala, Milano 12 maggio 1949, fino alle numerose rappresentazioni moderne della compagnia Balletto del Sud diretta dal coreografo Fredy Franzutti) merita particolare menzione l'allestimento del giugno 1957 al Teatro Comunale di Firenze, nell'ambito del 20° Maggio Musicale Fiorentino, con scene e costumi firmati da Renato Guttuso.

Sul grande schermo *La giara* arriva nel 1954⁴, primo dei quattro episodi che compongono il film *Questa è la vita*, trasposizioni filmiche di altrettante novelle pirandelliane, ciascuna con sceneggiatori e registi diversi, musiche di Carlo Innocenzi e Armando Trovajoli: Bassani e Soldati firmano *Il ventaglino*, Brancati e Zampa *La patente*, con uno straordinario Totò, Aldo Fabrizi è sceneggiatore, regista e interprete di *Marsina stretta*. Sceneggiatore e regista della *Giara* è Giorgio Pàstina, che nel 1943 aveva portato sullo schermo l'adattamento del dramma *Enrico IV*; la parte di Zi' Dima è affidata ad uno straordinario Turi Pandolfini, nipote di Angelo Musco. Nel 1984 infine i fratelli Paolo e Vittorio Taviani ne offrono una nuova transcodificazione cinematografica nel film *Kàos*, come terzo dei quattro racconti (così definiti dalla regia) pirandelliani che lo compongono (*L'altro figlio*, *Mal di luna*, *La giara* appunto e *Requiem*). L'interpretazione dei due protagonisti è affidata a Ciccio Ingrassia (Don Lollò) e Franco Franchi (Zi' Dima), la colonna sonora originale è composta da Nicola Piovani⁵.

La giara entra anche nell'originale operazione di 'taglia e cuci' nella quale vengono coinvolte tredici novelle selezionate per un progetto televisivo nato per la celebrazione del centenario della nascita dello scrittore

⁴ Adattamenti, riduzioni, rielaborazioni con sceneggiature più o meno fedeli o contaminazioni intertestuali, interessano diverse novelle pirandelliane fin dagli anni del cinema muto, battistrada *Il lume dell'altra casa* nel 1918, cui seguiranno negli anni Venti e Trenta numerose trasposizioni cinematografiche di commedie e romanzi, non di rado con la collaborazione o l'approvazione dello stesso Pirandello, superata l'iniziale astiosa diffidenza verso il cinema sonoro. Per una rapida carrellata si veda G. Bonsaver, *Kàos*, L'Epos, Palermo 2007, pp. 35-62, con filmografia delle produzioni tratte dalle novelle pirandelliane (pp. 217-219). Per approfondire: B. De Marchi (a cura di), *Intermediale Pirandello: la pagina, la scena, lo schermo*, Edizioni del Gamajun, Udine 1988; E. Lunetta (a cura di), *Pirandello e il cinema: con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia 1991; M.A. Grignani (a cura di), *Il cinema e Pirandello*, Atti del Convegno (Pavia, 8-10 novembre 1990), La Nuova Italia, Firenze 1992.

⁵ A Pirandello i Taviani torneranno nel 1998 con *Tu ridi*, film costituito da due storie, *Tu ridi* e *Due sequestri*, liberamente costruite su ipotesti novellistici dello scrittore agrigentino: la prima sviluppa una storia da una originale contaminazione di tre novelle (*Tu ridi*, *L'imbecille*, *Sole e luna*), nella seconda un terribile fatto di cronaca (il rapimento e l'uccisione del figlio di un capo clan mafioso, con lo scioglimento nell'acido del cadavere) si intreccia con il racconto pirandelliano di un sequestro di persona dall'esito paradossale (*La cattura*). Vedi G. Bonsaver, *Kàos*, cit., pp. 137 e sgg.).

agrigentino, ma trasmesso l'anno successivo (1968) in cinque puntate. La sceneggiatura di Luigi Filippo d'Amico (che ne curava anche la regia) e di Ottavio Spadaro mirava a costruire un discorso narrativo a tema, diverso per ciascuna puntata, rubricato sotto il titolo unitario *Il mondo di Pirandello*. *La giara* compare nella seconda puntata, *L'altra faccia della giustizia*, insieme a *La cassa riposta* (1907) e *La verità* (1912). E basterebbe questa collocazione a segnalare la particolare rilettura della novella, focalizzata sulla vittoria dell'incolto ma astuto e testardo Zi' Dima nel contenzioso con il causidico don Lollò, sostenuto dal parere legale del suo avvocato, a vendicare, metaforicamente, il povero Tararà della novella *La verità*, condannato in grazia di una sprovveduta sincerità che trasforma l'imputazione di omicidio preterintenzionale (ha spaccato la testa con un'accetta alla moglie, colta in flagrante adulterio), con conseguente assoluzione per 'delitto d'onore', in uxoricidio premeditato, punibile con la galera a vita.

1. Atto primo. Sulla pagina

Concentrata in un cronotopo precisamente delineato (dall'imbrunire della terza giornata di bacchiatura delle olive nel ricco podere dell'irascibile e litigioso don Lollò Zirafa, dagli «occhi lupigni» (G, p. 6), alla notte del giorno successivo, nel palmento dove è stata provvisoriamente collocata la giara «bella panciuta e maestosa» (G, p. 5), la «badessa» (G, p. 5) delle altre cinque già possedute, appena acquistata per ben quattro onze, poi sull'aia) l'azione della novella si sviluppa rapidamente sui binari di una crescente comicità che si risolve in un finale di beffa, a partire, secondo un *pattern* narrativo pirandelliano ben collaudato, dall'intrusione di un caso imprevisto: l'inopinata e inspiegabile spaccatura della nuova giara, «come se qualcuno, con un taglio netto, prendendo tutta l'ampiezza della pancia, ne avesse staccato tutto il lembo davanti» (G, p. 6). Entra così in scena il deuteragonista, il 'conciabrocche', Zi' Dima Licasi, «un vecchio sbilenco dalle giunture storte e nodose, come un ceppo antico d'olivo saraceno»⁶,

⁶ In realtà dunque la deformità di Zi' Dima non è da Pirandello nella novella definita come una 'gobba', se mai la descrizione fisiognomica del personaggio rientra nel *modus* stilistico dello stravolgimento espressionistico delle fisionomie frequente nella sua novellistica. L'impossibilità di uscire dalla giara, nella novella, sembrerebbe dunque imputabile solo ad un difetto di costruzione della giara stessa, la bocca troppo stretta, e alla disavvedutezza del conciabrocche che, tutto preso dal suo rancoroso lavoro di cucitura, non se n'è accorto. Nella commedia è 'Mpari Pe', nel tentativo di aiutarlo a uscire dalla giara, a usare una perifrasi allusiva più precisa (Zi' Dima ha una «spalla che abbonda un pochino da una parte»), che transiterà identica nella versione cinematografica di Pàstina, per giungere esplicita, anticipiamo, nella sceneggiatura dei fratelli Taviani, con l'inserimento di una battuta originale, a rompere la silenziosa pantomina tra don Lollò e Zi' Dima, nel momento in cui un esasperato don Lollò alza le mani sul conciabrocche che lo supplica: «No, sulla gobba no! Vi prego!».

inventore «non ancora patentato» (G, p. 8) di un mastice a suo dire miracoloso, dalla composizione segreta, gelosamente custodita. Tra un esagitato don Lollò, un Mazzarò redivivo per il morboso attaccamento alla 'roba' e l'arrogante atteggiamento padronale, e in più sempre pronto ad adire vie legali per un nonnulla, fin quasi ad andare in rovina a furia di carta bollata e onorari d'avvocati, e uno scontroso Zi' Dima, di poche parole si ingaggia una sorta di incruento 'duello' rusticano, restituito in presa diretta, di crescente tensione comica. La 'disputa' si accende sul metodo per acconciare la giara: Zi' Dima garantisce la tenuta del suo mastice, ma don Lollò, diffidente, gli impone – è lui che paga – di utilizzare i consueti punti di fil di ferro. Il conciabrocche, irritato e indispettito ma piegato dall'ottusa prepotenza, prepara col trapano i fori per i punti, poi stende il suo mastice sui bordi della spaccatura, entra nella giara, fa ricongiungere i due pezzi, e dall'interno termina l'applicazione dei punti, non senza aver prima fatto verificare dai contadini presenti che il suo mastice tiene perfettamente; ma, al momento di uscire, si rende conto che l'imboccatura è più stretta del consueto, e per quanti sforzi faccia, tra le risa dei contadini, resta imprigionato «lì, nella giara da lui stesso sanata, e che ora – non c'era via di mezzo – per farlo uscire, doveva esser rotta daccapo e per sempre» (G, p. 11). Ma don Lollò si rifiuta di rompere la giara rimessa a nuovo, che è tornata a suonare come una campana (sintomo di perfetta integrità), e decide di ricorrere per quel «caso nuovo» (*ibidem*) al fidato consulente legale. Getta nella giara cinque lire come compenso del lavoro e, fatta sellare la mula, corre in città dall'avvocato, il quale, tra le risa, gli spiega che: «due erano i casi. Da un canto lui, don Lollò, doveva subito liberare il prigioniero per non rispondere di sequestro di persona; dall'altro il conciabrocche doveva rispondere del danno che veniva a cagionare con la sua imperizia o con la sua storditaggine» (G, p. 13), dato che avrebbe dovuto verificare l'ampiezza della bocca della giara prima di cucirvisi dentro. Facesse stimare allo stesso conciabrocche il valore della giara così rabberciata: ecco la trappola dell'azzeccagarbugli per l'«illetterato» Zi' Dima. Ma, in questo caso, *tertium datur*: le cose non vanno come previsto e la situazione si ribalta paradossalmente: don Lollò propone a Zi' Dima che, chiuso dentro la giara, come un «gatto inferocito», urla di voler uscire, di romperla dietro il pagamento di un terzo di quanto gli era costata, secondo la sua stessa valutazione, il conciabrocche si oppone decisamente: «Io, pagare? – sghignò Zi' Dima. – Vossignoria scherza! Qua dentro ci faccio i vermi!». E tratta di tasca con qualche stento la pipetta intartarita, l'accese e si mise a fumare, cacciando il fumo per il collo della giara» (G, p. 14). Qui il causidico don Lollò, al quale si diceva che l'avvocato, stufo di vederselo sempre davanti, avesse regalato un libriccino con il codice civile perché «si scapasse a cercare da sé il fondamento giuridico delle liti che voleva intentare» scala le vette del comico con l'intimazione di una eventuale denuncia per «alloggio abusivo» (G, p. 5) e impedimento all'uso della giara. Accusa che Zi'

Dima, placidamente, smonta, ribadendo il suo desiderio, testimoni i contadini, di uscire dalla giara, ma senza pagare. Alla minaccia di don Lollò di lasciarcelo morir di fame, nella giara, consegna ai contadini le cinque lire ricevute a compenso del lavoro e li invita a far festa in sua compagnia sull'aia, in una notte illuminata come fosse giorno – quasi a farlo apposta – dalla luna. Il braccio di ferro tra i due si risolve «ad una cert'ora» della stessa notte: sull'aia i contadini fanno baldoria, ballano e cantano intorno alla giara con dentro Zi' Dima che canta a squarciagola con premeditata malizia, tanto che alla fine don Lollò non ne può più e, esasperato dalla quasi orgiastica vitalità di quei «diavoli» (G, p. 15) ebbri e invasati, infuriato, si precipita sull'aia, colpisce la giara e la manda a rotolare giù per la china, fino a spaccarsi contro un olivo: «E la vinse Zi' Dima» (*ibidem*), conclude rapidamente Pirandello, suggellando il carnevalesco ribaltamento delle posizioni di forza iniziali.

È facile percepire come *La giara*, una delle rare novelle pirandelliane in un certo senso 'giocose', dove alla fine l'avarò viene gabbato, la sua prepotenza sconfitta e punita, nella soddisfazione generale, oltre la superficie del paradigma verista, definito dall'ambientazione rusticana, dalla tensione sociale tra classi dominanti (il padrone, l'avvocato) e subalterne (i braccianti/contadini, solidali con il conciabrocche), dal tessuto dialogico più che diegetico, dallo stile indiretto libero, appartenga a pieno titolo all'originale inventività tematica e strutturale della forma breve pirandelliana, coltivata concostante dedizione, con una inesauribile casistica riflettente, come in tanti frammenti di specchio, lo sguardo 'strabico' dello scrittore agrigentino sulle finzioni e le costrizioni dei rapporti sociali, sulle sofferenze e le solitudini degli individui, pagliaccetti nelle mani di un Caso burattinaio, meno infelici soltanto fintantoché lo strappo nel cielo di carta del fondale non li renda consapevoli di non esser altro che marionette in un teatrino. Il tutto visualizzato e oggettivato in un oggetto-totem, vero *focus* del racconto, sul quale convergono metaforicamente le molteplici implicazioni di senso. Accade spesso, in Pirandello: per oggetti (la giara, appunto, o un ventaglino, un vaso di gerani, una marsina stretta, il campanellino attaccato alla zampa di un corvo, un ombrello, il fischio di un treno...) e anche per presenze animali (un gatto predatore, un cane fedele, un cavallo, una tartaruga, un pipistrello...).

2. Atto secondo. Sul palcoscenico

2.1 Primo quadro. La commedia

L'adattamento teatrale in un unico atto sviluppa fedelmente la novella in azione scenica, con la necessaria riduzione del tempo narrativo (dal crepuscolo alla notte dello stesso giorno), e la concentrazione degli eventi sullo spiazzo davanti alla cascina padronale nella quale si finge essere ospite l'avvocato Scimé, personaggio essenziale sia per il caricaturale ri-

tratto della mania per la carta bollata di don Lolò (qui con una 'elle' sola), trasferita dalla diegesi novellistica allo scambio di battute tra l'avvocato e il garzone 'Mpari Pè, sia per la risoluzione della 'disputa', consentendo così di eliminare un problematico cambio scena con la corsa di don Lolò in città per la consultazione del legale. Per la stessa costrizione nell'unità di spazio imposta dall'atto unico, Zi' Dima viene convocato per la 'fortunata circostanza' di trovarsi a passare nelle vicinanze della fattoria (il suo grido di richiamo si ode fuori scena). Il transito dalla pagina al palcoscenico impone poi altre scelte. I non meglio identificati 'tre contadini' della novella assumono un nome e un ruolo più preciso: 'Mpari Pè, garzone di fattoria, che si incarica del feroce annuncio della rottura della giara, Tararà e Fillicò i contadini abbacchiatori. Ad essi si aggiungono le raccogliatrici di olive 'gnà Tana, Trisuzza, Carminella, più un ragazzino, Nociariello, a formare, insieme agli uomini, il 'coro', alle cui voci Pirandello affida in un primo tempo la ricreazione ambientale (ottobre, il lavoro nei campi, la raccolta delle olive) e la caratterizzazione del padrone, poi il ruolo di divertito spettatore della vicenda, fino a farne vero coprotagonista nel finale. Per non rinunciare al dettaglio narrativo dell'arrivo dei mulattieri che, con le sacche del concime da scaricare, nella novella contribuiva a enfatizzare lo stato di perenne agitazione di un sempre infuriato don Lollò⁷, lo scrittore-sceneggiatore introduce un nuovo personaggio, *il* mulattiere, che interagisce verbalmente con lo stesso, a conferma del suo caratteraccio. Detto poi della consueta cura ed attenzione che Pirandello riserva nelle didascalie alla identificazione dello spazio e del tempo scenici, alla descrizione fisica e dell'abbigliamento dei due personaggi principali, alle azioni di scena (entrate, uscite, gestualità), indispensabili surrogati visivi della diegesi novellistica, restano da evidenziare altre varianti nella sceneggiatura teatrale, che meritano particolare attenzione dato che questa sarà il punto di riferimento per i successivi *script* cinematografici della novella. Intanto la sintetica clausola finale («E la vinse Zi' Dima») affidata alla voce narrante autoriale, è, per le stesse esigenze della trasposizione teatrale, trasferita alla voce dello stesso conciabrocche che, rialzatosi illeso dopo la frantumazione della giara, portato in trionfo dai contadini al grido di «Viva zì Dima, viva zì Dima» urla «L'ho vinta io, l'ho vinta io»⁸. Si esplicita così l'intrinseca solidarietà dei contadini per l'artigiano, per la sua 'eroica' testarda resisten-

⁷ «[...] don Lollò era su tutte le furie perché, tra gli abbacchiatori e i mulattieri venuti su con le mule cariche di concime da depositare a mucchi su la costa per la favata della nuova stagione, non sapeva più come spartirsi, a chi badar prima. E bestemmiava come un turco e minacciava di fulminare questi e quelli, se un'oliva, che fosse un'oliva, gli fosse mancata, quasi le avesse contate prima una ad una sugli alberi; o se non fosse ogni mucchio di concime della stessa misura misurati degli altri» (G, p. 6).

⁸ L. Pirandello, *La giara*, in Id., *Tutte le opere. Teatro*, a cura di R. Alonge, Mondadori, Milano 1992, p. 80.

za alle pretese del potere padronale, e l'atto unico scopre ancor più la sottile tensione sociale del racconto che esplose nella dionisiaca liberazione carnevalesca e sovvertitrice del comico finale. Ma non è da sottovalutare, nella commedia, l'inserimento nella contesa tra i due protagonisti di un umoristico corto circuito tra cecità del pregiudizio da un lato e orgogliosa consapevolezza di un nuovo sapere: a Zi' Dima che si rifiuta di usare i punti di ferro per ricucire la giara, perché fiducioso nella forza coesiva del suo mastice, don Lollò infatti ribatte che, se tutti glieli richiedono, «è segno che a giudizio di tutti i punti ci vogliono». «Che giudizio! È ignoranza!»⁹ protesta allora il conciabrocche, nella sua perdente crociata contro le ottusità del senso comune, sordo e diffidente verso il nuovo, quanto servile verso chi comanda. Allora il mastice diventa a sua volta un oggetto-totem, perfino un «prodotto del diavolo», nel dialogo tra Tararà e Zi' Dima, assente sulla pagina narrativa, ma che, sul palcoscenico come poi sullo schermo, consente di riempire il 'vuoto' e il silenzio della doppia operazione di racconciatura della giara e, al tempo stesso, sostituisce, nel segno di una sacralità rovesciata, quasi stregonesca, il gesto di 'offerta' alla divinità registrato nella novella, cancellato nella commedia: «Aprì la scatola di latta che conteneva il mastice, e lo levò al cielo, scotendolo come per offrirlo a Dio, visto che gli uomini non volevano riconoscerne la virtù» (G, p. 10).

2.2 Secondo quadro. La 'commedia coreografica'

È Alfredo Casella a raccontare nell'autobiografico *I segreti della giara* (1941)¹⁰ come, per un concorso di fortuite circostanze, la novella pirandelliana sia divenuta, con la collaborazione dello stesso Pirandello, l'ipotesto per il 'libretto' di un vero *ballet d'action*: i momenti coreografici infatti si intersecano con la recitazione mimica e la pantomima, per sviluppare una narrazione al cui effetto estetico ed espressivo concorrono, oltre ovviamente alla musica, alla gestualità e alla coreografia, le scene e i costumi. Tutto nasce dalla commissione di Rolf de Maré, impresario della compagnia parigina dei Ballets Suédois, al musicista torinese per la partitura di un balletto espressione del carattere nazionale italiano, affidato ad artisti italiani, che avrebbe dovuto essere rappresentato in una serata dedicata alla rivisitazione del folklore di paesi diversi (dalla Persia al Giappone)¹¹, restituito però in sintonia con le avanguardie artistiche

⁹ Ivi, p. 68.

¹⁰ A. Casella, *I segreti della giara*, Sansoni, Firenze 1941.

¹¹ In verità, come racconta Felice D'Amico, De Maré mirava a far concorrenza ai *Ballets Russes* del rivale impresario Diaghilev che aveva ottenuto un grande successo con il balletto *El sombrero de tres picos* (*Le tricorne*, in francese; *Il cappello a tre punte*, in italiano) con musiche di Manuel De Falla, coreografie di Léonide Massine e scene di Pablo Picasso.

e musicali europee. A suggerire *La giara* come soggetto era stato Mario Labroca, compositore ma soprattutto geniale e infaticabile organizzatore di eventi musicali e teatrali mirati alla diffusione della musica novecentesca¹², il quale, tra l'altro, era stato conquistato dalle intrinseche suggestioni spettacolari della novella, tanto da progettarne la riduzione a piccola opera lirica. E che l'intuizione di Labroca sia stata più che felice è testimoniato dal successo che ha sempre accompagnato *La jarre* fin dalla prima in tutte le successive edizioni e nei diversi allestimenti coreografici. Nella 'sceneggiatura' per il balletto, in considerazione del nuovo contesto culturale e rappresentativo, oltre che delle specifiche tecniche della forma espressiva, la fisionomia della novella e dell'atto unico subisce, da parte dello stesso Pirandello, un inevitabile *re-styling*, sia pure nel rispetto dell'ossatura del racconto, e della centralità dell'oggetto-totem, la giara appunto¹³. Scompare però uno dei personaggi principali, l'avvocato Scimé e con lui l'irridente parodia delle smanie giuridiche di don Lolò, e, dall'atto unico, quello del mulattiere, funzionale alla descrizione del carattere iroso e dispotico del personaggio. Si privilegiano invece le note satiriche e grottesche della vicenda, in un clima da beffa paesana, con la quale si intreccia la storia d'amore contrastato tra Nela, la figlia del padrone, e un giovane contadino, del tutto estranea al *plot* originale, unico labile indizio superstite della tensione sociale che percorreva la novella e soprattutto l'atto unico, ma accattivante occasione di coinvolgimento emotivo, imperdibile dal punto di vista musicale, coreografico e scenico. È difatti inserita come momento patetico a contrappuntare i mobili e vivaci quadri coreografici corali d'apertura e chiusura (previsto quest'ultimo già nella narrazione, come momento essenziale dello scioglimento), musicalmente risolti da Casella in quello che Massimo Mila ha definito 'folklore inventato': il riuso libero e sperimentale del patrimonio musicale della tradizione popolare (in questo caso siciliana), non tanto come

¹² Da ricordare, tra l'altro, la sua organizzazione, come sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze, delle edizioni del Maggio Musicale Fiorentino dal 1936 al 1944. Labroca era inoltre cognato del figlio di Pirandello, Stefano.

¹³ Il frutto più notevole dell'attività di Pirandello come librettista resta l'adattamento a melodramma (*La favola del figlio cambiato*, 1934) in tre atti e cinque quadri della novella *Il figlio cambiato*, con le musiche di Gian Francesco Malipiero, ma da ricordare anche lo *script* per *La salamandra*, «sogno mimico per una danza in cinque tempi», musicata da Massimo Bontempelli, presentata, con scarso successo, il 7 marzo 1928 a Torino nell'ambito del Teatro della Pantomima futurista di Enrico Prampolini, ma annunciata, sebbene non realizzata, già nel 1925 per il Teatro d'Arte, la compagnia teatrale di cui lo stesso Pirandello era allora direttore artistico e capocomico (cfr. D. Gangale, *Pirandello librettista. Prospettive di Ricerca*, in A. Landolfi, G. Mochi, a cura di, *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, Artemide, Roma 2013, online in [Academia.edu: <http://go.gl/GZr4tI>](http://go.gl/GZr4tI), 03/2016).

intermezzo citazionale, quanto come 'innervatura' di una stilizzazione artistica in sintonia con le forme anche sperimentali della musica contemporanea. Unica citazione esibita è la serenata fuori campo, affidata ad un tenore che canta nel golfo mistico, probabilmente indirizzata dal giovane a Nela in una pausa dell'azione scenica¹⁴, poco prima dell'epilogo, malinconica melodia che racconta di una fanciulla rapita dai pirati, tratta dalla raccolta di *Canti della terra e del mare di Sicilia* dell'etnomusicologo Alberto Favara¹⁵. Intrusione inusuale in una partitura coreografica, forse suggerita da un altrettanto originale e fino allora inedito intervento di canto a interrompere un preludio orchestrale, la serenata (o mattinata?) per la bella 'gna Lola che Turiddu canta fuori scena all'inizio di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, nota come la *Siciliana*, concessione al 'colore locale' ma anche prefigurazione della sensuale passionalità del dramma: comune la volontà di restituire una precisa identità socio-antropologica, per quanto in contesti culturali e per motivazioni creative profondamente mutate¹⁶. Per il resto la musica e la danza folkloriche sono

¹⁴ Nella partitura musicale la didascalia recita: «Notte. Chiaro di luna. Calma profonda...» (n. 14) con perfetta corrispondenza con la pagina novellistica e le note didascaliche dell'atto unico, strategico momento di quiete che precede la rumorosa danza finale (n. 16 «I contadini ebbri danzano intorno alla giara»), e il precipitare degli eventi nella sconfitta di don Lolò (n. 17 «Spavento universale» e n. 18 «Don Lolò è fuggito di casa»). Nella pausa, con la giara in scena, dalla quale esce il fumo sottile della pipa di Zi Dima, si ode appunto la canzone fuori campo, e si inserisce il romantico passo a due degli innamorati, Nela e il giovane contadino. Da notare la sottolineatura «Chiaro di luna» che, pur ridotta a semplice nota di scena, recupera il motivo irrinunciabile per lo scrittore della 'complice' luminosità della luna che, nella novella, quasi per dispetto, illumina a giorno l'aia per la festa dei contadini alla faccia del padrone. Nella rielaborazione dei fratelli Taviani, come si vedrà, il particolare assumerà un particolare valore mitico-fantastico. Per il balletto, si veda l'edizione A. Casella, *La giara*, op. 41 (Riccardo Caruso tenore), Orchestra I.C.O Lecce, dir. Marco Balderi, La bottega discantica, Milano 1997.

¹⁵ Cfr. S. Sablich, *Guida all'ascolto di La giara op. 41*, tratto dal Programma di sala di Maggio danza, Firenze 21 marzo 1991, al quale si devono le informazioni sulla genesi dell'opera, e al quale si rimanda per una analisi tecnico-musicale specifica.

¹⁶ Nel 1890 *Cavalleria rusticana* si muoveva ai confini estremi del verismo e delle convenzioni del melodramma ottocentesco (Mascagni già intraprendeva strade diverse), mentre negli anni Venti si sviluppano altri percorsi di ricerca, nei quali se mai la musica della tradizione popolare, citata o rielaborata, diventava oggetto di una stilizzazione colta, non solo mimetica. La scelta degli ipotesti letterari, del resto, la novella verghiana da un lato, e quella pirandelliana dall'altro, è indicativa, e misura la distanza che separa la 'maniera' e i temi verghiani dalla novellistica pirandelliana, anche quella di ambientazione 'paesana': *La giara* è già posteriore al saggio su *L'umorismo* (1908). È curioso se mai, e non mi avventuro oltre in un territorio che non mi appartiene, rilevare la perfetta aderenza citazionale di Casella, in questo caso 'più realista del re' rispetto alla libera elaborazione della serenata di *Cavalleria*: musicalmente non so se Mascagni abbia riusato o reinventato un motivo popolare oppure operata una mimesi originale. Il testo sembra

assorbite nel tessuto della partitura, senza soluzione di continuità, come nella danza iniziale che si ispira al ballo popolare siciliano *U chiovu*, o il frequente riuso di ritmi e motivi di tarantella, nei quali si celano tuttavia echi da Stravinskij o Prokof'ev?. Alla musica dunque è affidata la definizione dello 'scenario' ambientale (Sicilia, società rurale), completato dalla scenografia disegnata da De Chirico, che interpreta alla sua maniera la didascalia: «Un'aia con una casa colonica siciliana di fondo»¹⁷, disegnando nel bozzetto scenografico, al lato sinistro, rispetto alla platea, dell'ampio spazio centrale, una casa di colore rosso, con un loggiato, un arco e una scala esterna bianche, di sapore metafisico più che realistico (ricorda da vicino un edificio di *Villa romana* del 1922), mentre la concessione al 'colore locale' è relegata nel fondale con la stilizzazione di un tipico paesaggio mediterraneo. E, in mancanza della parola, la musica si fa carico anche della narrazione, suggerendo e accompagnando la pantomima e la danza, in una perfetta simbiosi: una magia espressiva che Nicola Piovani saprà ricreare con le sottolineature della sua colonna sonora originale per l'elaborazione cinematografica¹⁸. È evidente dunque come Pirandello abbia operato un adattamento del soggetto novellistico, concertato con il compositore e il coreografo, rinunciando ad alcuni motivi e suggestioni presenti nel racconto: non sembri di poco conto, per esempio, la 'razionalizzazione' della causa della rottura della giara, che ora viene attribuita a una malcauta contesa scherzosa tra contadini, mentre nella novella e nell'atto unico appariva casuale e sorprendente e tale resterà nelle trasposizioni cinematografiche, fino a caricarsi, come si vedrà, di un *surplus* di suspense e mistero nella versione dei fratelli Taviani. Nella «commedia coreografica» prevalgono gli aspetti giocosi e folkloricisti, se si vuole anche uno stereotipato 'colore locale' per quanto riscattato, credo, dalla rielaborazione musicale stilizzata di Casella e da una innegabile efficacia spettacolare, ma col sacrificio degli spunti tematici più profondi. L'esperimento tuttavia non dispiacque allo scrittore agrigentino, attratto in quegli anni e nei soggiorni parigini proprio dalle possibili interconnessioni semiotiche tra parola, musica e immagine, e perfino dal cinema, superata l'avversione dei tempi del *Si gira!*.

invece attribuibile allo scrittore, poeta, giornalista e parlamentare Rocco De Zerbi, ma, come racconta il musicologo Salvatore Musumeci, fu 'tradotto' in dialetto siciliano dal tenore Roberto Stagno.

¹⁷ A. Casella, *La giara*, op. 41, cit.

¹⁸ Così, per esempio i momenti musicali che accompagnano in movimenti alternati il lavoro del conciabrocche (nn. 8, 9, 10) riproducono, in alternanza al *Leitmotiv* di Zì Dima, con virtuosismo onomatopeico orchestrale, il 'fru-fru' del trapano e il brevissimo movimento n. 11, «La giara sembra nuova» (A. Casella, *La giara*, op. 41, cit.), imita con una serie di accordi in scala il 'rintocco' limpido di campana della giara sanata.

3. Atto terzo. Sullo schermo

3.1 Primo quadro

Non si può non essere d'accordo con Guido Bonsaver quando afferma che, a fronte della versione dei fratelli Taviani, *La giara* (1954) di Giorgio Pàstina «non va oltre i meriti di un dignitoso adattamento che privilegia la versione teatrale della novella, privo di alcuna *vis* artistica e di ritmi adeguati al mezzo cinematografico»¹⁹, ma certo il paragone è ingeneroso, e la trasposizione di Pàstina merita comunque qualche considerazione più analitica. Originale intanto è aver situato la vicenda in una condizione atmosferica particolare, con un forte vento che scuote le piante, solleva un gran polverone sull'aia della masseria di don Lollò, dove è collocata la nuova giara e addensa minacciose nuvole foriere di un imminente temporale. L'effetto è quello di una grande concitazione generale, con le coglitrici di olive che tornano in fretta dai campi, il garzone 'Mpari Pè che corre qua e là, preoccupato, lui prima del padrone, di eventuali danni per la giara, l'avvocato Scimé in procinto di partire per liberarsi finalmente dell'ossessionante fissa di don Lollò per pareri legali e liti a suon di carta bollata, comare Trisuzza, qui una bella e giovane fantesca, a raccogliere i panni stesi, l'arrivo atteso ma inopportuno del mulattiere Tamantin con gli asini carichi di concime, un giovane Domenico Modugno, che fa il filo a Trisuzza (interpretata da Franca Gandolfi, che diventerà sua moglie)²⁰, suggellato da bacio appassionato, e il solito don Lollò agitatissimo che non sa più a chi e cosa badare, mentre cerca di trattenere l'avvocato con le sue smanie di beghe legali. Quando, in mezzo a tanta confusione, si scopre che la giara si è rotta e nessuno ha il coraggio di riferirlo al padrone è proprio Trisuzza a informarlo, per niente intimorita, anzi ridendogli sfrontatamente in faccia, come se il destino avesse voluto burlarsi della sua avarizia e della sua prepotenza. La sua risata sfacciata sottintende i sentimenti di rivalsa dei contadini e della servitù che anticipa la loro complice solidarietà con Zi' Dima. Il ritmo narrativo si accelera, traducendo quasi esattamente sulla pellicola l'ipotesto teatrale, fino all'apoteosi finale²¹,

¹⁹ G. Bonsaver, *Kàos*, cit., p. 55.

²⁰ È curioso che nei titoli di testa dell'episodio non compaiano i nomi dei due attori giovani, nonostante specialmente Modugno avesse già altre esperienze cinematografiche e teatrali, mentre il nome dell'attore-cantante appare nei titoli di testa del film, in qualità appunto di cantante, data la sua popolarità in quegli anni grazie alle canzoni in dialetto, omaggio alle tradizioni popolari della sua terra, la Puglia, ma che avevano ingenerato e diffuso l'equivoco, alimentato pare dalla stessa casa discografica, che fosse originario della Sicilia.

²¹ In almeno due occasioni, durante la disputa con zì Dima dentro la giara e nell'epilogo, la tensione prevalentemente comica della rielaborazione filmica restituisce il mo-

elidendo tuttavia il grido di vittoria del conciabrocche, risollevato dopo la caduta dai contadini, e caricato sulle spalle di Modugno-mulattiere, al cui scanzonato e aperto sorriso, in primo piano, è riservata l'inquadratura finale come segno della vittoria. Ma una voce fuori campo recita una spicciola, molto poco pirandelliana, 'morale' dell'episodio, deprivandolo proprio del suo senso carnevalesco di rovesciamento dell'ordine sociale, per ricondurlo entro argini etici performativi più innocui e tranquillizzanti: non bisogna essere permalosi o causidici, nella vita, ma piuttosto usare il buon senso. La voce è quella di Emilio Cigoli, attore e doppiatore, che, all'inizio del film, a nome della Fortunia film, casa cinematografica del produttore siciliano Felice Zappulla, legge una specie di prologo come esile *trait d'union* dei quattro eterogenei episodi²² che lo compongono, per l'essere tutti estratti dall'opera di un «autore che ha scritto dalla vita e per la vita, per l'insegnamento che da essa può venire». Ed è sicuro che, ammesso che di un «insegnamento» si possa parlare, non è quello certamente nelle corde pirandelliane. Ma del banale discorsetto introduttivo merita rilevare come tale operazione di riadattamento filmico di un testo letterario, dunque di un prodotto di finzione, con attori professionisti, sia presentata come una inversione di rotta nei confronti del neorealismo 'radicale', che aveva preso «dalla vita elementi veri per rappresentare delle finzioni»²³: pescatori, operai, professori avevano saputo rappresentare con autorità e verità i loro personaggi, in una parola avevano rappresentato se stessi, anche quando, come in *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, la sceneggiatura si ispirava ad un ipotesto romanzesco (*I Malavoglia*, di Verga). Del resto la spinta iniziale del neorealismo postbellico si veniva esaurendo proprio nella prima metà degli anni Cinquanta, e un indice significativo era dato proprio dallo stringersi della relazione di riscrittura tra narrativa e cinema ma con interpreti professionisti, a partire da *Altri tempi* (1952) di Alessandro Blasetti, che inaugura la moda del film a episodi. Nello stesso 1954 si pensi a *Senso* dello stesso Visconti, da una novella di Boito, interpretato da Alida Valli, o a *Cronache di poveri amanti*, dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini, con attori del calibro di Marcello Mastroianni, Anna Maria Ferrero, Antonella Lualdi. Quan-

tivo dell'arroganza del possesso di don Lollò, con battute simili: «Questa terra è mia, l'oliveta è mia, questa casa è mia, è tutto mio!».

²² Piena libertà di scelta era stata concessa ai quattro registi e gli episodi risultano assolutamente indipendenti, addirittura interscambiabili: Guido Bonsaver (*Kàos*, cit., p. 55) racconta che nella versione distribuita, per altro con scarso successo, negli Stati Uniti, *La patente* venne sostituita da un episodio filmato da Luchino Visconti con Anna Magnani protagonista, nella speranza di un maggior successo di cassetta, senza specificare quale. Forse potremmo azzardare si trattasse dell'episodio girato per il film *Siamo donne* (1953), che, tuttavia, niente ha a che vedere con Pirandello.

²³ Le tre citazioni si riferiscono alle battute cinematografiche.

to alla specificità ambientale, la 'sicilianità' della novella si disperde nella scena della danza finale, ritmata sulle note e le parole della *Pizzica* cantata da Domenico Modugno, una riconoscibile forma di tarantella che si lega, come è noto, alle tradizioni popolari del Salento e non a quelle siciliane.

3.2 Secondo quadro

A distanza di trent'anni *La giara* riproposta sullo schermo dai fratelli Taviani in *Kàos* mantiene un *quantum* di fedeltà al narrato pirandelliano sicuramente in misura maggiore rispetto alla complessa operazione intertestuale condotta dagli stessi in *Turidi*. Il film era nato dall'idea di tornare, dopo la Sardegna di *Padre padrone* (1977) e la Toscana di *La notte di San Lorenzo* (1982), alla Sicilia, *location* di *Un uomo da bruciare* (1962), dedicato alla storia del sindacalista siciliano Salvatore Carnevale, ucciso dalla mafia, e solo in un secondo tempo i due registi e sceneggiatori avevano individuato una fonte di ispirazione e un punto di riferimento nelle *Novelle per un anno* di ambientazione rurale siciliana. L'iniziale progetto che prevedeva un adattamento televisivo in quattro puntate a tema basate su sette novelle²⁴, si trasforma nella realizzazione di un'opera cinematografica in cui il carattere episodico dei quattro racconti superstiti (*L'altro figlio*, *Mal di luna*, *La giara*, *Requiem*)²⁵ viene trasceso in una compatta costruzione unitaria sostenuta, come di consueto nella filmografia dei Taviani, da una accurata sceneggiatura, integrata dalle musiche di Piovani in funzione narrativa e non solo di accompagnamento. Più che a un semplice adattamento filmico di un testo letterario i due registi toscani mirano a trasmettere la loro personale visione della realtà contadina siciliana, con le sue tensioni e il permanere di un fondo mitico-arcaico, utilizzando come filtro l'occhio pirandelliano, fin dal metaforico titolo, *Kàos*, preceduto dalla citazione-epigrafe di un brano autobiografico dello scrittore agrigentino: «...io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente ma in giusta realtà, perché sono nato in una nostra campagna, che

²⁴ Cfr. A. Cattini, *Il Caos e la voglia dell'ignoto*, in P. e V. Taviani, *Kàos. Sceneggiature originali e materiali di studio*, a cura di A. Cattini, Comune di Mantova, Mantova 1997: *Il corvo di Mizzaro e Mal di luna* (tema del malaugurio e della superstizione); *L'altro figlio* e *Il chiodo* (emigrazione); *La giara* (il comico); *Requiem aeternama dona eisa, Domine!* e *Colloquio con la madre* (la morte).

²⁵ L'ultimo episodio del film *Colloquio con la madre*, presentato come *Epilogo* e non come *Racconto*, nasce da una sceneggiatura originale dei Taviani che prende spunto dalle novelle *Colloqui coi personaggi* e *Una giornata* per mettere in scena lo stesso Pirandello, interpretato da Omero Antonutti, in un *nostos* onirico-surreale che lo riporta in Sicilia, a percorrere quei luoghi teatro delle storie narrate e quegli stessi personaggi, fino all'incontro con la madre e all'evocazione nostalgica delle memorie e dei luoghi familiari e infantili.

trovasi presso un intricato bosco, denominato *Càvusu* dagli abitanti di Girgenti, corruzione dialettale dell'antico e genuino vocabolo dialettale *Kàos*»²⁶. Il *trait d'union* dei quattro racconti, presentato nelle sequenze iniziali, prima ancora dei titoli di testa e dell'epigrafe, è l'immagine del corvo, catturato dai contadini mentre se ne stava pacificamente a covare le uova, nonostante fosse un maschio, e poi liberato ma con un campanellino legato al collo a sottolinearne la diversità, che compariva nella novella *Il corvo di Mizzaro* (1923)²⁷. Il suo volo libero nel cielo consente di 'trasvolare' da un luogo all'altro della Sicilia teatro delle storie scelte per il film. Nella novella pirandelliana il tintinnio del campanellino individuava il corvo di Mizzaro, nell'immaginario popolare già uccello del malaugurio, come inquietante e persistente *memento* del destino tragico e beffardo del suo padrone, e la figurazione animale fungeva da catalizzatore tematico²⁸. Diverse sono le letture simboliche per il corvo tavianeo, portatore, come quello pirandelliano, di un segno di diversità: il suono del campanellino si accompagna allora all'immagine del volo come liberazione dalla prigionia dell'ordinaria visione della realtà²⁹. La cornice pirandelliana è sottolineata dalle brevi citazioni dalle novelle recitate da una voce narrante fuori campo che accompagnano le inquadrature iniziali dei vari episodi, non tanto come dichiarazione di fedeltà assoluta alla scrittura letteraria ma come raffinato viatico alla libera restituzione della pagina narrativa nelle sue più profonde implicazioni, grazie alla possibilità del *medium* cinematografico di potenziare la parola con le scelte di regia, le immagini, il giuoco delle inquadrature, il montaggio e la musica, tanto che l'adattamento diventa una vera traduzione intersemiotica, offrendo un esempio trasparente del *modus operandi* dei due cineasti, ma anche un ottimo terreno di esercitazione per una verifica sperimentale della teoresi sulle relazioni tra cinema e letteratura. Sia nel valutare comparativamente le isotopie tematiche (la coerenza testuale con i temi della novella), che quelle figurali (il cronotopo, i personaggi, il plot) e patemiche (gli elementi psicologici, emotivi, metaforici), si verifica intanto un equilibrato giuoco di sottrazione e aggiunte consentito dalle specifiche potenzialità del *medium* cinematografico. Drastica per esempio è la riduzione del dialogato, a favore dell'impiego 'narrativo' della colonna sono-

²⁶ L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1960, p. 1281.

²⁷ Una prima versione della novella, pubblicata sul «Marzocco» nel 1902 con il titolo *Corvo 77 – Asino 23 – Caduta 80* aveva tutt'altro esito, infausto per il corvo e felice per il suo padrone che vinceva giocando al lotto i numeri della smorfia corrispondenti agli eventi.

²⁸ Cfr. E. Bacchereti, *L'«animalesca filosofia»: Luigi Pirandello*, in Ead., *La maschera di Esopo. Animali in favola nella letteratura novecentesca*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 23-79.

²⁹ Cfr. G. Bonsaver, *Kàos*, cit., pp. 98-99.

ra³⁰, ma anche dell'assoluto silenzio che, per esempio, tramuta la scena concitata e pluridialogica della scoperta da parte di don Lollò della rottura della giara, perpetrata forse per invidia o infamità, in una sorta di compianto funebre³¹, che precede la sua rabbiosa violenta reazione contro un malcapitato contadino, che lo lascia inebetito e disfatto. Meno parole anche perché la ricerca espressiva e del gesto può contare sulla genialità e sulla *vis* tragicomica di Ciccio Ingrassia e Franco Franchi, magistrali interpreti dei personaggi di don Lollò e Zi' Dima, che i Taviani arricchiscono, rispetto alla ruvida caratterizzazione novellistica e teatrale, quest'ultima anzi quasi macchiettistica e caricaturale, di sfumature chiaroscurali derivate da altre suggestioni letterarie. Verghiane, intanto: l'episodio filmico si apre sulla scena del trasporto della giara alla masseria di don Lollò: al carrettiere che chiede informazioni sulla strada, un contadino risponde mostrando tutta la campagna intorno proprietà di don Lollò, il quale, come Mazzarò nella novella rusticana *La roba*, è ossessionato dalla mania di possesso e dall'idea dell'invecchiamento e della morte e, come Mazzarò, con dispettosa invidia sgambetta e fa cadere il ragazzino contadino, che nulla possiede eccetto il tempo. L'affermarsi dell'insolenza della giovinezza nonostante la sottomissione alla volontà del padrone si esprime anche nella bella serva Sara, amante di don Lollò, personaggio assente nella scrittura pirandelliana, inserito dai due registi pisani come ulteriore espressione della componente tematica della conflittualità sociale insita nel tessuto novellistico, che rappresenta una delle loro chiavi di lettura della novella. Sara fa la sua comparsa all'inizio della narrazione filmica, a fianco del protagonista, in una scena dalla sottile tensione erotica che già declina la profonda ambiguità della loro relazione³². Su di lei, mentre dorme su un pagliericcio accanto al letto di don Lollò, cosa sua al pari della roba, come la Diodata del *Mastro-don Gesualdo* di Verga, indugia l'obiettivo nella notte 'stregata' in cui si rompe misteriosamente la giara. Alla fine, sciolti i capelli, è lei a guidare la danza liberatoria delle contadine intorno alla giara «abitata», metafora di un riscatto, almeno per un notte, complice la luna, dalla condizione subalterna al potere; con loro e con Zi' Dima, che lentamente se ne esce illeso, quasi redivivo Lazzaro, dai cocci, accompagnato da una ironica cadenza

³⁰ Cfr. N. Maraschio, *I Taviani e Pirandello*, in E. Lunetta (a cura di), *Pirandello e il cinema...*, cit., pp. 77-91.

³¹ «Povera giara mia ... colpa mia, se non ti lascio sola, eri ancora sana ... ». D'ora in poi, dove non è indicata la sigla G, si citano le battute effettivamente recitate nel film.

³² Don Lollò sprema nel pugno una manciata di olive e le spalma l'olio su una guancia, quasi una sorta di unzione a marchiare una proprietà, ma Sara gli impone di ripulirla. Lo farà con la lingua, con la stessa sensuale voluttà con la quale abbraccerà la giara una volta collocata su un piedistallo rialzato al centro dell'aia.

di clarinetto solo («Voi l'avete rotta e io ho vinto») e viene portato in trionfo fuori dal cancello della masseria, Sara si allontanerà lasciando don Lollò solo e sconfitto, al centro della scena, seduto al posto della giara, a piangerne la definitiva perdita. Il motivo poi della 'complicità' della luna, presente già nella novella, viene ulteriormente sviluppato in senso mitico-antropologico, essendo la luna, nella cultura contadina, divinità pagana preposta a governare i cicli produttivi e le attività agresti: la sua eccezionale luminosità consente la festa e la danza, il cui esito ultimo è la definitiva rottura della giara, correlativo oggettivo della religione del potere e del possesso, e la sconfitta del suo sacerdote. Nella sceneggiatura tavianea la giara con dentro Zi' Dima viene trasportata sotto il loggiato, ma, quando sorge la luna, è lui a chiedere di poterla vedere meglio («Fatemela vedere la luna»). I contadini delicatamente la rimettono al centro e il conciabrocche, quasi con lo stesso candido stupore di Ciàula quando emerge dal buio pozzo della miniera, nella pirandelliana novella *Ciàula scopre la luna*, esclama: «Quant'è bella! Mi sembra un secolo che non la vedo! Guarda!». Una inquadratura della luna apriva del resto la prima sequenza notturna della narrazione cinematografica, la notte della 'disgrazia', in una calibratissima, sapiente e allusiva alternanza delle sequenze diurne con quelle notturne ma illuminate dalla luna, come se la sua luce svelasse una verità altra e favorisse l'affermarsi utopistico di un nuovo ordine. Nella sceneggiatura dei Taviani infatti la giara appare sempre più oggetto-totem: l'episodio filmico si apre sulla scena in campo lungo esterno del trasporto e arrivo della giara, poi collocata al centro dell'aia, su di un piedistallo, come su un altare. La dissolvenza sul pugno di don Lollò che la fa 'cantare', con sensuale piacere per la sua perfezione, sottolinea il passaggio dal pieno sole alla luce lunare che illumina la giara troncheggiante al centro dell'aia, mentre l'obiettivo indugia più volte sul sonno tranquillo di don Lollò e della serva/amante Sara, poi sul cancello della cascina aperto, lievemente mosso dal vento. In sottofondo il *Leitmotiv* musicale che aveva accompagnato l'ingresso della giara nella masseria, ma rallentato e con un cupo bordone di percussioni, crea un climax di suspense e di tensione, fino ad un nuovo oscurarsi della scena: nel buio risuona un unico rintocco di campana (ironica ripresa dei limpidi echi sonori a riprova della perfezione della giara prima sana poi risanata) e, al tornare della luce lunare, la giara appare drammaticamente spanciata, divisa in due pezzi. Il film racconta per immagini quanto nella novella e nella commedia è constatato come accaduto dai costernati contadini che sono i primi ad accorgersi del danno, e, nel contrappuntare l'abbraccio sensuale di don Lollò durante il giorno con la misteriosa rottura della giara nella notte, sembra suggerire quasi un malizioso sberleffo del destino o del caso alla sua religione della roba. Nello sceneggiare lo sviluppo della tramatura narrativa del secondo giorno, dalla traumatica scoperta del faticcio fino all'esito comico della racconciatura e al rifiuto del conciabroc-

che di pagare un'indennità per farsi liberare con la conseguente decisione di 'abitare' la giara, i Taviani operano una sincretismo funzionale della novella e della sua riduzione teatrale, che consente loro di 'sacralizzare' il secondo oggetto totemico, il mastice: dalla commedia viene recuperato il dialogo tra Zi' Dima e Tararà (nel film sostituito da Nociarello, il ragazzino ereditato dall'atto unico ma qui riscattato dal ruolo di semplice comparsa come nota di colore, sgambettato prima da don Lollò e poi aiutante e stupito interlocutore di Zi' Dima) sulla provenienza diabolica del potente collante. Dalla novella proviene il gesto dell'«elevazione»³³ al cielo con solennità sacerdotale della scatola con il mastice, simile a una pisside, il vaso sacro che contiene le ostie consacrate: tanto che Sara, poco lontano, suggestionata da quel gesto, si fa il segno della croce. Scompaiono invece dalla disputa col padrone le battute sul pregiudizio dell'ignoranza, così come le battute di Zi' Dima nella commedia a difesa della propria invenzione, restituendo al personaggio quella «mutria» scontrosa sottolineata nella novella, derivata dalla «tristezza radicata in quel suo corpo deforme» o dalla «sconfidenza che nessuno potesse capire ed apprezzare giustamente il suo merito d'inventore non ancora patentato» (G, p. 8)³⁴. Tutto è affidato alla grande maestria interpretativa di Franco Franchi, che non commenta il perentorio «ci voglio anche i punti» di don Lollò/Ingrassia se non con uno sguardo di ironico compatimento, mentre in silenzio raccoglie le sue cose e, sempre in silenzio, fa l'atto di andarsene, per essere bloccato con forza dal massaro e costretto a compiere il lavoro. L'estro della collaudata coppia di comici consente poi di trasformare in una *gag* tragicomica la sequenza dei tentativi di uscita dalla giara, con libere invenzioni, come la morsicatura alla mano di don Lollò, le risate di zi' Dima causa solletico al tentativo di tirarlo fuori prendendolo sotto le ascelle, l'atto del conciabrocche di portarselo dentro la giara e infine il comico starnuto provocato dal quasi canzonatorio filo di fumo della pipa di Franchi/Zi' Dima, deciso, nonostante il parere dell'avvocato³⁵, a non più uscire dalla giara. L'irrefrenabile ilarità dei contadini

³³ L'elevazione è il momento liturgico centrale nella celebrazione cattolica della Messa con l'ostensione ai fedeli del pane e del vino (il corpo e il sangue del Cristo).

³⁴ Nella commedia (e nella sceneggiatura di Pàstina): «Tutti così! Tutti così! Ignoranti! sia pure una brocca o sia una conchetta, una ciotola o una tazzina: i punti! I denti della vecchia che digrignano e par che dicano: "Sono rotta e accomodata!" Offro il bene e nessuno ne vuole approfittare. E mi dev'esser negato di fare un lavoro a regola d'arte!».

³⁵ Per il consulto tra don Lollò e l'avvocato Scimé, i Taviani tornano alla lezione novellistica, nella quale don Lollò fa preparare il calesse per correre in città dal suo legale, come era solito per ogni minima contenziosità. Da notare, per inciso, che delle manie caudiche del personaggio pirandelliano non si fa cenno nella sceneggiatura taviana, sintomo del concentrarsi della narrazione filmica più sul tema verghiano della 'roba' che non sul motivo, tutto pirandelliano, della sua litigiosità a colpi di codice, sintomo, direbbe Leonardo Sciascia, di quella incontrollabile tendenza raziocinante del siciliano 'agri-

durante la pantomima scatena l'irosa reazione di don Lollò che ne coglie le radici liberatorie e la malevolenza costretta nel destino di sottomissione («Allora mi volete male!») e reagisce con l'arrogante sfida: «Creperai di fame!». Ancor più irridente la resa cinematografica, affidata all'immagine e sottratta al dialogato, del motivo delle «cinque lire» (G, p. 12), con le quali don Lollò aveva inteso liberarsi di ogni obbligo, pagando il lavoro, e che diventano beffardamente, al contrario, il mezzo per dar vita alla cena e alla festa e quindi, in ultima analisi, il motore primo dell'esito della vicenda: la macchina da presa inquadra da vicino solo la mano di Franco Franchi che emerge dalla bocca della giara con un gesto di richiamo, sventolando proprio quella banconota, sottolineato dallo stesso assolo di clarinetto della scena dell'esame della giara, che poi scandirà i di lui legnosi movimenti da teatro dei pupi nel rialzarsi tra i cocci della giara definitivamente infranta. Della dimensione mitico-antropologica della successiva sequenza notturna finale, con la luna complice che illumina l'aia, quasi a giorno, mentre il buio avvolge la camera e il letto su cui è sdraiato don Lollò, s'è detto, così come della lettura taviana della novella soprattutto in senso sociale, con la vittoria della solidarietà popolare contro le arroganze del potere padronale. Vale la pena però sottolineare l'originale trasposizione filmica della scena della danza, intanto realizzata con un 'rallentando' iniziale del tempo della narrazione, rispetto al 'presto' della pagina novellistica, così come della partitura teatrale: la convivialità serena e tranquilla dei contadini che imboccano Zi' Dima, il trasporto della giara sotto la piena luce lunare, ricollocandola al centro, sul suo 'altare', il farglisi cerchio intorno, la riposata calma contemplativa della notte luminosa, mentre, nel silenzio, si leva il canto solo vocale di un contadino. Il testo riadatta alla melodia cantilenante di Piovani i distici a rima baciata di una ninna nanna tratta dalla raccolta dei *Canti Popolari Siciliani* di Giuseppe Pitрэ³⁶. Sul ritornello finale entrano però le percussioni e sul ritmo

gentino' a 'spaccare il capello in quattro' (con la pirandelliana 'saettella del raziocinio') con esiti umoristici e drammatici. Nella sequenza-intermezzo dell'andata e ritorno in calesse, che consente il respiro di una apertura paesaggistica, *pendant* della scena incipitaria del viaggio della giara, la sceneggiatura recupera il testo originale del dialogo tra i due, *main* una situazione del tutto inedita, tale da sottolineare l'elemento paradossale di tutta la vicenda: l'avvocato infatti è a letto reduce da una operazione di appendicite, e a stento trattiene le risate per il dolore, mentre 'istruisce' un attonito e compunto don Lollò su come risolvere la situazione.

³⁶ Il testo è ricavato dalle ninne nanne 728-729: «Bedda la facci, beddu lu visu / bedda ca mi pariti un paradisu. // Figghia, mia figghia / maccia d'aruta / l'ancilu passa e ti saluta. // Figghia, mia figghia / maccia di rosa / chi liavi d'amuri 'n arriposa», in *Canti popolari siciliani*, a cura di G. Pitрэ (1870, vol. I; 1891, vol. II). Anche nel precedente episodio, *Mal di luna*, dall'omonima novella, Piovani nella cosiddetta *Canzone del mal di luna* mette in musica il testo di un canto della tradizione popolare siciliana, così come nel 1996, per la rappresentazione della commedia di Pirandello, *Liola*, nell'allestimento del Teatro Stabile

in sottofondo si sviluppa il tema melodico che accompagna, dapprima con solo i fiati, i passi di salterello accennati da una contadina e, con incremento orchestrale, in crescendo, la danza ordinata e sincronica degli uomini intorno alla giara, scandita dal battito a tempo delle mani. La successiva entrata delle donne sulla stessa struttura coreografico-musicale, intensificata dal battere minaccioso delle pietre, con effetti di ossessiva ripetitività del suono e del movimento, come in un magico arcaico rito collettivo di propiziazione, di una sempre crescente intensità emotiva e provocatoria, che libererà l'energia compressa nell'esplosione di ira distruttiva di don Lollò, artefice della sua stessa sconfitta. Il racconto cinematografico traspone dunque in tutt'altra dimensione, mitico-fantastica e simbolica, lo spettacolo di scomposta danza infernale, di abbandono orgiastico all'ebbrezza che appare al don Lollò della novella: «vide sull'aja, sotto la luna, tanti diavoli: i contadini ubriachi che, presisi per mano, ballavano intorno alla giara» (G, p. 12), ridimensionato nella didascalia teatrale pirandelliana in un cantare sguaiato e un danzare scomposto (ma tenendosi per mano intorno alla giara), restituito del resto già nella versione di Pastina agli schemi di un ballo di coppia della tradizione popolare. Ma, in entrambi i casi, l'isotopia figurativa della scena della danza è solo operatore di crisi su un piano denotativo e strategico in funzione dello scioglimento della vicenda, secondo una relazione di orizzontale sequenzialità causale con le unità dell'intreccio narrativo: nella traduzione filmica dei Taviani si carica di una verticalità connotativa che trascende le richieste del *plot*, per farsi interprete figurale della loro visione di una umanità arcaica e genuina che, in sintonia con la stessa forza della natura, conduce una sia pur utopistica lotta contro la realtà del potere economico. E la citazione dal Pitre si sottrae ad una semplice evocazione del 'colore locale', come era stata la serenata della *Jarre*, o la *Pizzica* nel film di Pastina, nel farsi suggestivo momento di congiunzione tra la contemplazione della luna (l'eterno femminile) e i passi di danza della giovane, prima origine dell'espressione collettiva dell'ansia di riscatto. Sara ne diventa il simbolo: Sara inquadrate, all'inizio della seconda sequenza notturna, ai piedi del letto del suo uomo/padrone, ancora con lui solidale, nel cercargli la mano; poi sull'aja, nella danza, con i capelli sciolti, lo sguardo rivolto alla finestra, mentre la stessa inquadratura d'interni mostra la mano di lui alla ormai vana ricerca della sua: solo allora don Lollò comprende e si precipita furioso in cortile, abbattendo la porta con un calcio. E infine, quando tutti i contadini sono usciti dal cortile portando in trionfo l'incolume Zi' Dima, per un attimo solo lei rientra sull'aja, forse devota ancora, forse compassionevole, con la sensibilità di

di Genova e del Biondo di Palermo, regia di Maurizio Scaparro con Massimo Ranieri protagonista, aveva scritto la melodia per il testo (in dialetto agrigentino prima e in lingua poi) della canzone d'ingresso di Liolà («D'un regnu di biddizzi e di valuri»).

chi sa cogliere il «sentimento del contrario», il pianto nel riso. Ma il pianto accorato di don Lollò è tutto per la ‘roba’ («Povera giara mia») e così anche Sara esce definitivamente dalla scena, lasciandolo solo, accasciato sull’altare della fu giara.

Epilogo

Più di ogni altra novella pirandelliana, *La giara* origina un reticolo di relazioni intermediali che coinvolge praticamente ogni forma della comunicazione artistica, dalla scrittura alla recitazione teatrale, alla danza, alla televisione³⁷ e al cinema, in una crescente sinergia di parola, immagine, musica. L’adattamento, definizione teoricamente corretta, della novella in atto unico per mano dello stesso Pirandello, frequente nella prassi dello scrittore agrigentino per l’intrinseca, genetica teatralità che connota la sua sperimentazione della forma breve, transita in quello cinematografico di Pastina quasi senza scosse, sia sul piano delle isotopie tematiche che di quelle figurative e patemiche, mentre una vera traduzione intersemiotica connota *La jarre*, pur nei limiti della risoluzione folklorica del tema e del depauperamento delle implicazioni socio-antropologiche o umoristiche, e soprattutto l’elaborazione filmica dei fratelli Taviani che si risolve, al contrario, in un potenziamento figurale e patemico dell’isotopia tematica dello scontro e rovesciamento del potere economico, tendente a spostarlo da una dimensione carnevalesca o comica, ad una significazione più profonda e archetipica, in linea di contiguità con le altre tre ‘traduzioni’ delle *Novelle* operate in *Kàos*, scelte intenzionalmente tra quelle ambientate nel mondo contadino siciliano, come palinsesti sui quali riscrivere la loro personale visione della terra di Sicilia: terra d’oro e terra di pianto nelle parole, non pirandelliane, che i due registi attribuiscono a Mariagrazia, la protagonista del primo dei quattro racconti, *L’altro figlio*.

³⁷ Resta una smagliatura nella rete, l’analisi comparativa della riduzione televisiva, che la laboriosità di accesso alle Teche Rai ha reso poco praticabile in questa occasione, ma della quale, come s’è detto, possiamo intuire la progettualità grazie alle notizie di G. Bonsaver.

AUTORI

Felicità Audisio è stata ricercatrice e affidataria di Stilistica e Metrica Italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Firenze. Ha dedicato studi alla metrica, alla lingua e alla letteratura italiana dal Seicento al Novecento. Ha curato, inoltre, testi critici per l'Edizione nazionale delle Opere di Benedetto Croce.

Carlo A. Augieri insegna Critica letteraria ed Ermeneutica del Testo; Narratologia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi del Salento. Si occupa prevalentemente di teoria e critica letteraria, semiologia, retorica e filosofia del linguaggio. È autore di contributi riguardanti la 'semiosi' del silenzio, la forma del senso simbolico nella scrittura letteraria; l'interpretazione stilistica ed ermeneutica del testo; la filosofia della narratività.

Elisabetta Bacchereti insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Firenze. Si interessa delle forme della prosa, in particolare del romanzo, dal secondo Ottocento alla contemporaneità. Ha pubblicato quattro monografie (*Il romanzo al negativo. Rovani, Lucini, Cena; Il naturalismo. Storia e testi; La formica e le rane. Strategie della scrittura sveviana, Carlo Lucarelli*) e altri studi su Fucini, De Roberto, Pirandello, Svevo, Sciascia, Calvino, Tabucchi, sulla narrativa poliziesca e sul *noir*.

Giorgio Baroni è professore ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea alla Facoltà di Scienze della Formazione di Milano; inoltre ricopre l'insegnamento di Sociologia della letteratura. Partito da un particolare interesse per la letteratura giuliana del primo Novecento, ha indagato tutte le maggiori figure del tempo e in particolare il Futurismo. Ha esteso i suoi studi all'Ottocento (la Scapigliatura, alcuni minori), al Settecento (Parini, Pindemonte), al Seicento (Salvator Rosa).

Raffaella Bertazzoli insegna Letterature Comparete all'Università di Verona. Ha lavorato su autori dell'Ottocento (Belli, Camillo Boito, Tarchetti, Pascoli) e ha dedicato saggi e monografie all'opera di Gabriele

d'Annunzio (*Il mito raggiunto*, 1989; *Versi d'amore*, 1995; *La figlia di Iorio*, 2004). Ha pubblicato studi sul Settecento italiano e europeo, lavorando anche sulla teoria della traduzione.

Angela Bianchini, scrittrice e studiosa di letteratura spagnola, è nata a Roma. Negli Stati Uniti ha studiato con il grande filologo Leo Spitzer. Del 1962 è il volume di racconti *Lungo equinozio*. Tra i suoi ultimi romanzi ricordiamo *Capo d'Europa* (1991; tradotto negli Stati Uniti), *Le labbra tue sincere* (1995) e *Un amore sconveniente* (1999).

Marino Biondi insegna Letteratura italiana e Storia della critica e della storiografia letteraria nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze.

Giovanni Bottioli è professore ordinario di Teoria della letteratura e docente di Teoria dell'interpretazione all'Università di Bergamo. Tra le sue pubblicazioni: *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, 1993; *Teoria dello stile*, 1997; *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, 2002; *Le incertezze del desiderio. Scritti brevi su strategia e seduzione*, 2005; *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, 2006; *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, 2013.

Eleonora Brandigi si è laureata a Firenze in Teoria della letteratura ed è dottore di ricerca in Narratologia presso la Scuola di dottorato in Scienze umanistiche di Modena e Reggio Emilia. Ha pubblicato *L'archeologia del graphic novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, 2013.

Augusta Brettoni, ha insegnato Teoria della letteratura nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze. Si è occupata di analisi delle idee e dei sistemi letterari, di metodologie della critica, di teoria della traduzione. Ha diretto un progetto di cooperazione internazionale con l'Università di Scutari.

Arnaldo Bruni, già ordinario di Letteratura italiana all'Università di Firenze, dove ha studiato. Fra i suoi libri, si ricordano, oltre alle edizioni dell'*Iliade* di Monti, 2005, e delle *Grazie* di Foscolo, 2014, *Belle Vergini*, 2009, *Calliope e oltre. Da Winckelmann a Foscolo*, 2015.

Stefano Calabrese insegna Comunicazione narrativa nell'Università di Modena e Reggio Emilia, Semiotica presso lo IULM - Milano, Letteratura per l'infanzia nella Libera Università di Bolzano, Comunicazione multimediale al Suor Orsola Benincasa - Napoli. Ha di recente pubblicato *Anatomia del best seller*, 2015.

Donatella Contini è nata a Roma e ha studiato a Firenze dove si è laureata con Giuseppe De Robertis. A quindici anni ha pubblicato il primo racconto su *Il selvaggio di Mino Maccari*, con una presentazione di Anna Banti, che in seguito l'ha accolta anche su «Paragone». Dopo un periodo di silenzio, che però non è stato inattivo, ha pubblicato ne "I narratori Vallecchi" una silloge di racconti brevi: *Del colore del Rio della Plata* (1991). Poi, nel 1993, ha dato alle stampe con il Ponte alle Grazie la raccolta di racconti *La sera della festa* (1993), con prefazione di Marino Biondi.

Donatella Coppini è professore ordinario di Filologia Medioevale e Umanistica presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Si è occupata e si occupa di poesia latina umanistica, delle relazioni fra letteratura umanistica e letteratura classica, del rinnovamento umanistico di generi letterari classici, della questione dell'"imitazione", del latino degli umanisti, di edizioni di testi, di Petrarca.

Ilaria Crotti è docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea e di Critica e teoria letteraria presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Si è occupata di teatro e di giornalismo del XVIII secolo e delle forme della narrativa nella modernità, dal romanzo alla novella, dal reportage al giornalismo, sia da un punto di vista teorico che interpretativo.

Gualtiero De Santi, saggista, critico letterario e cinematografico, si occupa anche di teatro, filosofia e arti figurative. Tra i suoi libri: *Sandro Penna*, 1982; *L'Angelo della Storia*, 1988; *I sentieri della notte*, 1996; *Zavattini e la radio*, 2012; *Ritratto di Zavattini scrittore*, 2014. Ha scritto saggi anche su San Francesco, Dante, Leopardi.

Elisabetta De Troja ha insegnato Teoria della Letteratura presso il Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere (Università degli Studi di Firenze). Si è occupata del teatro goldoniano, del romanzo europeo tra Settecento e Novecento, di scrittura epistolare. Negli ultimi anni ha pubblicato: *Goldoni, la scrittura, le forme*, 1997; *My dear Bob: variazioni epistolari fra Settecento e Novecento*, 2007; *Anna Franchi: L'indocile scrittura*, 2016).

Barbara Di Noi si è laureata in Letterature straniere con tesi su K. Ph. Moritz. Ha conseguito il Dottorato in Germanistica con Luciano Zagari come Doktorvater. Ha ricoperto incarichi di insegnamento di Letteratura tedesca dal 1998 al 2007 presso le Università di Pisa e Cassino. Ha pubblicato su *Romantik* e *Jahrhundertwende*, comprese due monografie su Kafka e traduzioni (*Il Castello*, *Mimesis*, *I guardiani della cripta*, *Biblion*).

Anna Dolfi è ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Firenze, ed è socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Tra i migliori studiosi di Leopardi e di narrativa e poesia del Novecento, ha progettato e curato una serie di volumi di taglio comparatistico sulle 'Forme della soggettività'. Ha dedicato a Tabucchi due libri (*Antonio Tabucchi, la specularità il rimorso*, 2006; *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, 2010), la cura di una raccolta di saggi (*I 'notturni' di Antonio Tabucchi*, 2008) e un commento (a *Notturmo indiano*, 1996).

Professore ordinario di Letteratura spagnola e Académica corrispondente della Real Academia, Laura Dolfi ha pubblicato libri e articoli sul Seicento e sul Novecento, occupandosi di teatro, poesia, epistolari. Da ricordare le edizioni di *Por el sótano y el torno di Tirso*, del *Teatro completo* di Góngora, delle *Cartas inéditas* Guillén-Macrí, le monografie *Tirso e don Giovanni. Scambi di ruoli tra dame e cavalieri*, *Don Juan llega a Italia. De Tirso a Cicognini*, *Luis de Góngora: como escribir teatro*, *Il caso Federico García Lorca. Dalla Spagna all'Italia* e l'e-book *Vittorio Bodini e la Spagna* (<<http://hdl.handle.net/1889/2889>>).

Edoardo Esposito è docente di Letterature comparate e Teoria della letteratura presso l'Università degli Studi di Milano. Si è occupato soprattutto di traduzione e ricezione delle letterature straniere (*Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, 2000) e di teoria del linguaggio poetico (*Il verso. Forme e teoria*, 2003).

Luigi Ferri si è laureato in Teoria della letteratura all'Università degli Studi di Firenze, con la prof.ssa Enza Biagini. Ha pubblicato saggi su Beckett e Proust. Lavora sulla terza generazione poetica del Novecento italiano, in particolare sull'opera di Luzi, Gatto e Caproni. Recentemente si è dedicato a un'esegesi del film *The Tree of Life*.

Francesca Fici si occupa attivamente di Linguistica slava e russa. Ha tradotto dal russo e curato la pubblicazione del volume *Put'* (Il mio cammino) di Olga Adamova-Sliozberg, 2003, e ha tradotto dall'ucraino *Solodka Darusja* (Darusja la dolce) di Maria Matios, 2015. Su questo romanzo ha scritto "La prosa di Maria Matios: una lingua letteraria di confine", pubblicato nel volume *Linee di confine*, 2013.

Angela Giuntini nasce e studia a Firenze fino a conseguire il PhD internazionale in Italianistica. Vince una Borsa di Studio per un progetto di ricerca alla Syracuse University (NY) e l'"Anna Panicali Poem Award" all'Università di Udine. Collabora come cultrice della materia per Lette-

ratura comparata e come tutor coordinatore a Scienze della Formazione. Studia teatro ed espressione mimica teatrale con Orazio Costa Giovangigli, con il Moscow University Theatre e con Giorgio Albertazzi. Divide la sua vita fra lo studio, l'insegnamento e l'attività di attrice.

Paola Manni, ordinaria di Linguistica italiana presso l'Università degli Studi di Firenze, si è occupata della Toscana medievale, pubblicando, negli ultimi anni, due volumi dedicati rispettivamente alla lingua di Dante e di Boccaccio. Si è interessata anche della lingua tecnico-scientifica di epoca rinascimentale, con interventi su Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci e Galileo. Dal 2011 è Accademica della Crusca.

Marco Marchi ha insegnato Letteratura italiana moderna e contemporanea nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze. Ha esordito come saggista nel 1978 con *Sul primo Montale*, edito da Vallecchi, e ha curato per Mondadori il «Meridiano» delle Opere di Tozzi (1987).

Antonella Ortolani vive e lavora a Firenze. Si occupa di letteratura contemporanea e primo-novecentesca, con particolare attenzione a quegli autori che si muovono in un ambito 'di confine' tra letteratura e arte. Ha pubblicato studi sull'opera letteraria di Lorenzo Viani e vari articoli su autori italiani (Giuseppe Ungaretti, Gabriele D'Annunzio, Aldo Palazzeschi, Giovanni Boine, Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro, Sergio Corazzini).

Paolo Orvieto è stato docente presso la Facoltà di Lettere e Filosofia fin dal 1969. Dapprima come assistente, poi come Associato con la cattedra di Storia della critica e della storiografia letteraria e poi Professore ordinario di Letteratura Italiana. Ha al suo attivo più di 200 titoli, soprattutto sul Rinascimento fiorentino, sulla storia e teoria della critica e saggi di letteratura comparata.

Graziella Pagliano, assistente di Giorgio Petrocchi dal 1967, insegna Sociologia della letteratura dal 1971. Professore ordinario dal 1980, ha pubblicato sulla disciplina, su Croce, e ricerche su partito politico, servi, presenze femminili e infantili, antica Roma nei testi letterari fra Ottocento e Novecento.

Giuseppe Panella insegna Estetica presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Tra le sue pubblicazioni: *L'estetica dello choc. La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, 2014; *Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide. Georges Bataille: l'estetica dell'eccesso*, 2014; *Ritualità e mitologia. Pierre Klossowski tra verità del simulacro e realtà del mito*, 2015.

Stefania Pavan è stata docente di letteratura russa all'Università degli Studi di Firenze. È autrice di monografie su Vladimir Nabokov, Iosif Brodskij e Michail Osorgin; curatrice di raccolte dedicate alla cultura russa; di libri sui rapporti tra culture russa e italiana; autrice di saggi su Vasilij Rozanov, Gajto Gazdanov, Venedikt Erofeev, Iosif Brodskij e altri.

Anna Maria Pedullà, laureata con lode in Lettere moderne (Università di Napoli Federico II), è ricercatrice a tempo indeterminato presso l'Università degli Studi "L'Orientale". È membro dell'Adi e della Compalit. Fa parte del Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati nel suddetto Ateneo, dove è titolare dell'insegnamento di Letterature comparate.

Ernestina Pellegrini insegna Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Firenze. Fra i lavori più recenti: la cura del primo Meridiano Mondadori delle *Opere* di Claudio Magris (2012). *Meneghello: Solo donne* (coautore Luciano Zampese dell'Università di Ginevra), Marsilio 2016.

Francesca Petrocchi. Ordinario di Critica letteraria e Letterature comparate (Università della Tuscia-Viterbo), ha pubblicato studi su autori e testi letterari e teorici del modernismo e dell'avanguardia futurista, sulla scrittura e letteratura di viaggio, saggi fondati sull'analisi di manoscritti e carteggi inediti di intellettuali, scrittori, musicisti del primo Novecento. Ha svolto ed editato ricerche sulla produzione letteraria internazionale a tema di sport, sulla circolazione in traduzione della poesia e narrativa italiana in Francia.

Sandro Piazzesi si è laureato in Teoria della Letteratura all'Università degli Studi di Firenze discutendo una tesi d'interesse teorico e filologico sull'opera di Girolamo Borsieri; presso la stessa Università ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo. Collabora dal 2011 con la cattedra di Teoria della letteratura del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali.

Teresa Poggi Salani, già ordinaria di Storia della lingua italiana all'Università di Siena, ha lavorato su autori e momenti della lingua letteraria dal Cinquecento al Novecento e sulle varietà dell'italiano. È recente un commento ai *Promessi Sposi* per l'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Manzoni. Dirige la rivista della Crusca «Studi di grammatica italiana».

Paolo Proietti insegna Letteratura comparata all'Università IULM di Milano. È direttore della Cattedra Unesco-IULM su Studi culturali e comparativi sull'immaginario. La sua ricerca scientifica si muove nei seguenti ambiti: imagologia, letteratura di viaggio e letteratura in traduzione.

Giovanni Puglisi, professore emerito di Letterature comparate, è stato Rettore dell'Università IULM di Milano. Rettore dell'Università Kore di Enna, è Vice Presidente dell'Istituto dell'Enciclopedia Treccani. Autore di numerose pubblicazioni scientifiche in ambito estetico-filosofico e critico-letterario, di recente ha pubblicato *Il tempo della crisi* (2015) e ha diretto il volume *Sicilia* della collana *L' Italia* della Treccani (2016). Giornalista dal 1972, dirige, insieme a Paolo Proietti, *Poli-femo*, nuova serie di "Lingua e Letteratura".

Angelo R. Pupino ha insegnato Letteratura italiana moderna e contemporanea. Studioso di Otto-Novecento, ha insegnato in varie università in Italia, Francia, Germania.

Silvio Ramat (Firenze 1939) è professore emerito di letteratura italiana contemporanea della Università di Padova, dove ha insegnato per circa quarant'anni. Poeta, le sue più recenti raccolte, edite da Mondadori, sono *La dirimpettaia e altri affanni* (2013) e *Ellis Island* (2015). La sua fitta bibliografia critica studia le maggiori figure e correnti del XX secolo (*L'ermetismo*, 1969; *Protonovecento*, 1978; *Particolari*, 1992; *I passi della poesia*, 2002; *Il lungo amore del secolo breve*, 2010).

Simone Reborà è laureato in Ingegneria Elettronica (Politecnico di Torino) e Filologia Moderna (Università di Firenze), e ha completato un PhD in Letterature straniere e scienze della letteratura (Università di Verona). Attualmente è DAAD Stipendiat presso il Göttingen Centre for Digital Humanities.

Diego Salvadori è dottorando di ricerca presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze. Si occupa di ecocritica, studi di genere, imagologia e scritture autobiografiche. È autore della monografia *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello* (2016).

Giuseppe Savoca, professore emerito nell'Università di Catania, ha pubblicato studi su Parini, Leopardi, Verga, Tozzi, Gozzano, Svevo, Palazzeschi, Montale, Ungaretti, Reborà. Ha elaborato un modello di lessicografia computerizzata attestato da una trentina di concordanze uscite per Olschki (alle quali si affianca un *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, 1995). Tra i libri più recenti l'edizione critica del *Canzoniere* di Petrarca, il volume *L'infinito e il punto. Letture di poesia tra Ungaretti e Cattafi*, una monografia su *Giuseppe Parini*.

Rita Svandrlik insegna letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Firenze. Si è occupata di letteratura austriaca (saggi su Grillparzer e Stifter), di scrittrici del Novecento (Ingeborg Bachmann, 2001) e di costruzioni mitiche del femminile (ha curato il volume *Il riso di Ondina*, 1992).

Stefano Tani, nato a Firenze nel 1953, insegna Letterature comparate all'Università di Verona. Tra le sue pubblicazioni: *The Doomed Detective* (1984), *Il romanzo di ritorno* (1990), *Lo schermo, l'Alzheimer, lo zombie* (2014).

Gino Tellini è ordinario di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Firenze. Ha fondato il Dottorato di ricerca in Italianistica e il Centro di Studi Aldo Palazzeschi dell'Università degli Studi di Firenze. Dal 1994 insegna alla Scuola Italiana del Middlebury College, negli Stati Uniti (Vermont e California). Ha pubblicato monografie su Manzoni, Leopardi, Verga, Fogazzaro, Svevo, Tozzi, sul romanzo italiano otto-novecentesco, sulla parodia, sui metodi della critica letteraria, sulla poesia a Firenze tra Unità e Grande Guerra, sul tema del giardino.

Roberta Turchi è docente di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Firenze; è studiosa del Sette e dell'Ottocento.

Francesco Vasarri ha pubblicato saggi sulla poesia di Zanzotto e di Parronchi; ha in stampa contributi su Cavalli, Lamarque, Valduga. Sta ultimando, presso l'Università degli Studi di Firenze, una tesi di dottorato in Italianistica su *Dall'ape alla zanzara. Entomologia nella letteratura italiana contemporanea*.

Gianni Venturi, ferrarese d'origine, è nato in questa città l'11 marzo 1938. È stato ordinario di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Firenze. Si è laureato a Firenze sotto la guida di Walter Binni, tra i maestri della critica contemporanea.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)

- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (a cura di), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from human eyes*»: *Madness and Poetry 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde Yohannes, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978