mo contemporaneo. Oggi disponiamo di molti riferimenti filosofico-scientifici che ci consentono di collocare in un giusto quadro di riferimento l'opera dell'autore di Agrigento: la psicoanalisi ha messo profondamente in crisi l'idea stessa di unità psicologica, la teoria della relatività ci ha posto di fronte all'idea di uno spazio-tempo non univoco, il cubismo con Picasso ha fatto esplodere tutte le facce di un'unica immagine facendole convivere su una tela in un unico spazio-tempo, e ancora Joyce ci ha posto dinnanzi alla totalità del linguaggio facendo convivere in uno stesso istante tutti i piani in una sorta di simultaneità linguistica.
In un certo senso l'opera di Pirandello si inscrive in un percorso di ridefinizione del concetto stesso di identità. È chiaro che i suoi contemporanei, con un certo disagio, si trovarono di fronte a una prospettiva artistica spiazzante, e a una personalità alquanto complessa, sfuggente e a volte cervellotica. Oggi, come si diceva, abbiamo molti più strumenti per decodificare la sua opera. Resta il fatto che egli anticipò molti temi e prospettive dell'arte del nostro presente, divenendo a pieno titolo uno dei padri del teatro contemporaneo.
Nel saggio *L'umorismo* del 1908 Pirandello analizza la condizione umana: l'umano è come se avesse smarrito (a patto che lo abbia mai avuto) un suo centro e, impaurito, vive sempre "fuori chiave", alla ricerca di una forma, di cui egli continua incessantemente a essere privo. L'uomo è quindi un puro fluire di forme e di pensieri, si muove da un pensiero all'altro, da un ideale all'altro, incapace di mantenere fede a un proposito e capace di individuarlo, ma subito dopo lo rinnega e tradisce. Vive costantemente alla ricerca d'una via d'uscita, ma è un'impresa vana.
Scrive: "La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che […] non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci […]. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua […] compenendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente".
Certamente all'opera l'etichetta "pirandellismo", con tutto quello che ne conseguiva, non agevolò l'autore. In un articolo del 15 dicembre 1931 Pirandello scrive: "[la mia] opera trova già preveduti tanto il giudizio della critica quanto l'attesa del pubblico, per colpa di tutte quelle concezioni astratte e stravaganti sulla realtà e la finzione, sul valore della personalità [ ] che non sono altro se non le deformazioni cristallizzate di due o tre delle mie commedie, di quelle due o tre che sono arrivate per prime a Parigi, proprio al momento in cui il mio nome ha preso il volo: questo nome che, per colmo di sventura, non è nemmeno più il mio nome, ma è diventato la radice della parola 'pirandellismo'. […] A nome della mia opera tutta intiera […] mi ribello contro la mia fama e contro il pirandellismo e arrivo fino a dichiarare di essere pronto a rinunciare al mio nome, pur di riconquistare la libertà della mia immaginazione di scrittore".
In *L'ideologia pirandelliana* Gramsci scrive: "Forse ha ragione il Pirandello a protestare egli per il primo contro il 'pirandellismo', cioè a sostenere che il così detto pirandellismo è una costruzione astratta dei sedicenti critici, non autorizzata dal suo concreto teatro, una formula di comodo, che spesso nasconde interessi culturali e ideologici tendenziosi, che non vogliono confessarsi esplicitamente. In realtà, non pare si possa attribuire al Pirandello una concezione del mondo coerente, non pare si possa estrarre dal suo teatro una filosofia e quindi non si può dire che il teatro pirandelliano sia 'filosofico'. È certo però che nel Pirandello ci sono punti di vista che possono riallacciarsi genericamente a una concezione del mondo, che all'ingrosso può essere identificata con quella soggettivistica. Ma il problema è questo: 1) questi punti di vista sono presentati in modo 'filosofico', oppure i personaggi vivono questi punti di vista come individui che non sanno di pensare? Cioè, la 'filosofia' implicita è esplicitamente solo 'cultura' ed 'eticità' individuale, cioè esiste, entro certi gradi almeno, un processo di trasfigurazione artistica nel teatro pirandelliano? E, ancora, si tratta di un riflesso sempre uguale, di carattere logico, o invece le posizioni sono sempre diverse, cioè di carattere fantastico? 2) questi punti di vista sono necessariamente di origine libresca, dotta, presi dai sistemi filosofici individualisti, o non sono invece esistenti nella vita stessa, nella cultura del tempo e persino nella cultura popolare di grado infimo, nel folclore?".
Quest'ultimo punto pare estremamente lucido e direi fondamentale, e si potrebbe risolvere solo come lo stesso Gramsci sottolinea, mettendo a confronto con un'analisi comparata i suoi drammi: da una parte quelli dialettali, dove viene proposta una vita popolana e paesana, dialettale per l'appunto; dall'altra quelli concepiti in lingua letteraria, in italiano, dove si mette in scena una società "superdialettale", borghese o intellettuale di stampo nazionale o internazionale, capace di interloquire con paesi d'oltralpe.
Scrive Gramsci: "Ora pare che, nel teatro dialettale, il pirandellismo sia giustificato da modi di pensare 'storicamente' popolari e popolareschi, dialettali; che non si tratti cioè di 'intellettuali' travestiti da popolani, di popolani che pensano da intellettuali, ma di reali, storicamente, regionalmente, popolani siciliani, che pensano e operano così, proprio perché sono popolani e siciliani. Che non siano cattolici, tomisti, aristotelici non vuol dire che non siano popolani e siciliani; che non possano conoscere la filosofia soggettivistica dell'idealismo moderno non vuol dire che nella tradizione popolare non possano esistere filoni di carattere 'dialettico' e immanentistico. Se questo si dimostrasse, tutto il castello del pirandellismo, cioè dell'intellettualismo astratto del teatro pirandelliano, crollerebbe, come pare debba crollare. […] Ma non mi pare che il problema culturale del teatro pirandelliano sia ancora esaurito in questi termini. In Pirandello abbiamo uno scrittore 'siciliano', che riesce a concepire la vita paesana in termini 'dialettali', folcloristici (se pure il suo folclorismo non è quello influenzato dal cattolicismo, ma quello rimasto 'pagano', anticattolico sotto la buccia cattolica superstiziosa), che nello stesso tempo è uno scrittore 'italiano' e uno scrittore 'europeo'. E in Pirandello abbiamo di più: la coscienza critica di essere nello stesso tempo 'siciliano', 'italiano' ed 'europeo', ed è in ciò la debolezza artistica del Pirandello accanto al suo grande significato 'culturale' (come ho notato altrove)".
E prosegue: "Questa 'contraddizione', che è intima nel Pirandello, ha esplicitamente avuto espressione in qualche suo lavoro narrativo (in una lunga novella, mi pare *Il turno*,[1] si rappresenta l'incontro tra una donna siciliana e un marinaio scandinavo, tra due 'province' così lontane storicamente). Quello che importa è però questo: il senso critico-storico del Pirandello, se lo ha portato nel campo culturale a superare e dissolvere il vecchio teatro tradizionale, convenzionale, di mentalità cattolica o positivistica, imputridito nella muffa della vita regionale o di ambienti borghesi piatti e abiettamente banali, ha però dato luogo a creazioni artistiche compiute? Se anche l'intellettualismo del Pirandello non è quello identificato dalla critica volgare (di origine cattolica tendenziosa, o tilgheriana dilettantesca) è però il Pirandello libero di ogni intellettualismo? Non è più un critico del teatro che un poeta, un critico della cultura che un poeta, un critico del costume nazionale-regionale che un poeta? Oppure dove è realmente poeta, dove il suo atteggiamento critico è diventato contenuto, forma d'arte e non 'polemica intellettuale', logicismo sia pure non da filosofo, ma da 'moralista' in senso superiore? A me pare che Pirandello sia artista proprio quando è 'dialettale' e *Liolà* mi pare il suo capolavoro, ma certo anche molti 'frammenti' sono da identificare di grande bellezza nel teatro 'letterario'".
In questa nota sulla personalità artistica di Pirandello, Gramsci coglie un aspetto fondamentale dell'autore siciliano, cioè la forza innovatrice della cultura: "Altrove ho notato come in un giudizio critico-storico su Pirandello, l'elemento 'storia della cultura' debba essere superiore all'elemento 'storia dell'arte', cioè che nell'attività letteraria pirandelliana prevale il valore culturale al valore estetico. Nel quadro generale della letteratura contemporanea, l'efficacia del Pirandello è stata più grande come 'innovatore' del clima intellettuale che come artista: l'opera artistica che: egli ha contribuito molto più del futurismo a 'sprovincializzare' l'uomo italiano', a suscitare un atteggiamento 'critico' moderno in opposizione all'atteggiamento 'melodrammatico' tradizionale e ottocentista".
Conclude Gramsci: "La quistione è però ancor più complessa di quanto appaia da questi cenni. E si pone così: i valori poetici del teatro pirandelliano (e il teatro è il terreno più proprio del Pirandello, l'espressione più compiuta della sua personalità poetico-culturale) non solo devono essere isolati dalla sua attività prevalentemente di cultura, intellettuale-morale, ma devono subire una ulteriore limitazione: la personalità artistica del Pirandello è molteplice e complessa. Quando il Pirandello scrive un dramma, egli non esprime 'letterariamente', cioè con la parola, che un aspetto parziale della sua personalità artistica. Egli 'deve' integrare la stesura letteraria con la sua opera di capocomico e di regista. Il dramma del Pirandello acquista tutta la sua espressività solo in quanto la 'recitazione' sarà diretta dal Pirandello capocomico, cioè in quanto Pirandello avrà suscitato negli attori dati una determinata espressione teatrale e in quanto Pirandello regista avrà creato un determinato rapporto estetico tra il complesso umano che reciterà e l'apparato materiale della scena (luce, colori, messinscena in senso largo). Cioè, il teatro pirandelliano è strettamente legato alla personalità fisica dello scrittore e non solo ai valori artistico-letterari 'scritti'. Morto Pirandello (cioè, se Pirandello oltre che come scrittore non opera come capocomico e come regista), cosa rimarrà del teatro di Pirandello? Un 'canovaccio' generico, che in un certo senso può avvicinarsi agli scenari del teatro pregoldoniano dei 'pretesti' teatrali, non della 'poesia' eterna. Si dirà che ciò avviene per tutte le opere di teatro, e in un certo senso ciò è vero. Ma vi è una differenza: che vi è che una tragedia di Shakespeare può avere diverse interpretazioni teatrali a seconda dei capocomici e dei registi, cioè è vero che ogni tragedia di Shakespeare può diventare 'pretesto' per spettacoli teatrali diversamente originali: ma rimane che la tragedia 'stampata' in libro e letta individualmente ha una sua vita artistica indipendente, che può astrarre dalla recitazione teatrale: è poesia e arte anche fuori del teatro e dello spettacolo. Ciò non avviene per Pirandello: il suo teatro vive esteticamente in maggior parte solo se 'rappresentato' teatralmente, avendo il Pirandello come capocomico e regista. (Tutto ciò sia inteso con molto sale)".

1. Non trasla dal *Turno*, bensì di *Lontananza*. Si veda Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, Mondadori, Milano, 1937.

EMILIO ISGRÒ E LE DRAMMATURGIE PER GIBELLINA*

Martina Treu

Nel gennaio 1968 un terremoto distrugge i paesi del Belice, tra cui Gibellina: anni dopo sarà il sindaco Ludovico Corrao a farla rinascere dalle sue ceneri, rivolgendo un appello pubblico a politici, artisti e intellettuali. Tra loro c'è il siciliano Emilio Isgrò (Barcellona Pozzo di Gotto, 1937), che non solo dona opere site specific, ma esordisce come drammaturgo su commissione per la città: tra il 1982 e il 1984 scrive e rappresenta *Gibella del Martirio. Sette libri e un girotondo per Francesca Benedetti* (una cantata funebre per il terremoto), *San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori* (processione dedicata al santo patrono, per le vie della città) e nell'arco di tre estati (1982-1984) i drammi *Agamènnoni*, *Cuèfari e Villa Eumenidi* che compongono *L'Orestea di Gibellina*. Su quest'ultima si concentriamo per la portata dell'operazione nel quadro storico e ideologico di quei decenni.
La "trilogia siciliana" (così il sottotitolo) liberamente tratta da Eschilo è rappresentata sui ruderi di Gibellina, con la partecipazione di molti cittadini, accanto ad attori professionisti, e sotto l'accorta supervisione del regista Filippo Crivelli. L'operazione di ampio respiro dà vita al festival che ancora oggi si chiama *Orestiadi* e ricopre una posizione di spicco in Sicilia, accanto agli spettacoli classici ospitati al Teatro Greco di Siracusa: questi ultimi, lo ricordiamo, si inaugurano proprio con *Agamennone* (1914) proseguono con *Coefore* (1921) e vedono rappresentare a più riprese l'intera *Orestea*. Fra le versioni siracusane più memorabili c'è l'*Orestiade* di Pier Paolo Pasolini, diretta da Gassman e Lucignani, che nel 1960 scuote la cavea del Teatro Greco e innesca un revival internazionale: dopo la trilogia di Luca Ronconi (Belgrado, 1972), nei primi anni ottanta quasi in contemporanea all'*Orestea* di Gibellina si susseguono rapidamente in Europa quelle di Peter Stein (Berlino, 1980), Peter Hall (1981), Karolos Koun (1982).
In questo solco di riletture e allestimenti si inscrive anche l'*Orestea* di Isgrò. Ma rispetto agli esempi qui citati, e ad altri successivi, l'autore siciliano si distingue proprio per il modo in cui rivisita l'archetipo tragico: dando risalto alla storia dell'isola, dove Eschilo trascorse i suoi ultimi giorni, e dove l'eredità della cultura greca è ancora ben viva, specie a Siracusa e nelle colonie greche che coltivano i rapporti con la madrepatria. Forte dei suoi studi classici, dei suoi trascorsi di cronista e giornalista, delle sue invenzioni artistiche (prima tra tutte la "cancellatura"), Isgrò "cancella" Eschilo per riscriverlo in modo nuovo, ne rielabora il modello (prendendone le distanze via via che la trilogia arriva al culmine in *Villa Eumenidi*), e lo rinnova anche sul piano linguistico, creando una lingua d'arte che mescola il siciliano ad altre lingue, antiche e moderne.
In questo Isgrò è precursore di un importante filone del teatro siciliano che nei decenni successivi attingerà ai classici linfa vitale, come testimoniano molti spettacoli rappresentati negli ultimi decenni, in particolare alle *Orestiadi* di Gibellina fino ai giorni nostri: dalle *Troiane* di Euripide (regia di Thierry Salmon) alla *Sposa di Messina* di Schiller (regia di Elio De Capitani, musiche di Giovanna Marini), alle *Eumenidi* dirette da Vincenzo Pirrotta, che a Isgrò rende omaggio nelle *Orestiadi* 2021. Ma l'eredità di quella memorabile *Orestea* si perpetua anche in altre opere d'ispirazione classica dello stesso Isgrò, artista visivo, scrittore e drammaturgo: ad esempio il dramma *Didone Adonàis Dòmine*, scritto nel 1983 e rappresentato nel 1986 a Barcellona Pozzo di Gotto (paese natale di Isgrò), il romanzo *Polifemo* (1989), la *Medea* liberamente tratta dall'omonima tragedia di Euripide (rappresentata al Teatro Vittorio Emanuele di Messina nel 2002) e l'epos *Odissea cancellata* (2004: si veda Treu 2018).
Non solo per le drammaturgie per Gibellina, quindi, ma per l'intera carriera Emilio Isgrò si può considerare "primo inventore" (formula tipicamente greca) di un modo originale e peculiare di rielaborare i classici – ampiamente analizzato nei miei studi – nonché modello e precursore di un importante filone siciliano di drammaturgia e regia ancora oggi vivo e vitale. Ne possiamo riconoscere il fulcro propulsore in Sicilia e tra i suoi esponenti di spicco, nell'arco di più generazioni, Franco Scaldati e Mimmo Cuticchio, Lina Prosa e Emma Dante, Vincenzo Pirrotta, Davide Enia e il coreografo Roberto Zappalà (per un confronto puntuale delle loro peculiarità e tratti comuni si veda Treu 2021a). Per tutti questi motivi l'arte di Isgrò, le sue opere teatrali e i suoi saggi critici (selezionati e raccolti nel volume citato: Isgrò 2011) segnano un'epoca e costituiscono un'eredità duratura come pietre miliari nel panorama internazionale che reciterà e l'apparato materiale della scena (luce, colori, messinscena in senso largo). Cioè, il teatro pirandelliano è strettamente legato alla personalità fisica dello scrittore e non solo ai valori artistico-letterari 'scritti'. Morto Pirandello (cioè, se Pirandello oltre che come scrittore non opera come capocomico e come regista), cosa rimarrà del teatro di Pirandello? Un 'canovaccio' generico, che in un certo senso può avvicinarsi agli scenari del teatro pregoldoniano dei 'pretesti' teatrali, non della 'poesia' eterna. Si dirà che ciò avviene per tutte le opere di teatro, e in un certo senso ciò è vero. Ma vi è una differenza: che vi è che una tragedia di Shakespeare può avere diverse interpretazioni teatrali a seconda dei capocomici e dei registi, cioè è vero che ogni tragedia di Shakespeare può diventare 'pretesto' per spettacoli teatrali diversamente originali: ma rimane che la tragedia 'stampata' in libro e letta individualmente ha una sua vita artistica indipendente, che può astrarre dalla recitazione teatrale: è poesia e arte anche fuori del teatro e dello spettacolo. Ciò non avviene per Pirandello: il suo teatro vive esteticamente in maggior parte solo se 'rappresentato' teatralmente, avendo il Pirandello come capocomico e regista. (Tutto ciò sia inteso con molto sale)".



L'Orestea di Gibellina - Agamènnoni di Emilio Isgrò da Eschilo, 1983. La "Rosella fantastica" sulla scena. Foto di Patrizio Nesi

* L'articolo riprende sinteticamente alcuni miei saggi precedenti, citati in bibliografia, in particolare la mia introduzione al volume E. Isgrò, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, Le Lettere, Firenze, 2011 (Isgrò 2011) e il saggio *Classici siciliani "nell'occhio del Ciclope", tra testi greci e riscritture moderne*, in *Antologia teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Liguori, Napoli, 2021, vol. II, pp. 225-239 (Treu 2021a).

Riferimenti bibliografici
Isgrò 2011: E. Isgrò, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a cura di M. Treu, Le Lettere, Firenze, 2011.
Treu 2015: M. Treu, *La* Medea *"cancellata" di Emilio Isgrò*, in *"Un compito infinito". Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di F. Condello e A. Rodighiero, Bononia University Press, Bologna, 2015, pp. 263-276.
Treu 2018: M. Treu, *L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro: dall'Orestea di Gibellina all'Odissea cancellata*, in *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di G. Ieranò e F. Tarrasco, Labirinti, Trento, 2018, pp. 279-305.
Treu 2019: M. Treu, *Erase and Rewrite. Ancient Texts, Modern Palimpsests*, in "Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies", vol. 5, n. 2, 2019, pp. 176-201.
Treu 2021a: M. Treu, *Classici siciliani "nell'occhio del Ciclope", tra testi greci e riscritture moderne*, in *Antologia teatrale*, a cura di A. Lezza, Liguori, Napoli, 2021, vol. II, pp. 225-239.
Treu 2021b: M. Treu, *Aeschylus, Homer, and Greek Ancestors in Modern Sicilian Theatre*, in *Staged Self, Embodied Other: Rethinking and Performing Greek and Roman Drama in Modern Times*, a cura di Alena Sakisian e Eliška Poláčková, Brill, Leiden, 2021.

LE ORESTIADI DI GIBELLINA

Arnaldo Pomodoro

Ho un ricordo ancora vivissimo delle memorabili giornate siciliane, della straordinaria esperienza svolta a Gibellina per diversi anni. Il sindaco Ludovico Corrao con grande costanza e tanta passione aveva coinvolto artisti e architetti nella ricostruzione più a valle della città completamente distrutta dal terremoto. Per dare "vita" alla nuova Gibellina, Corrao aveva un progetto molto interessante e si trovò in pellegrinaggio per l'Italia per convincere gli artisti a donare le loro opere. Anch'io fui contattato e con Emilio Isgrò – pure lui "chiamato all'appello" – pensammo tutti insieme che il modo migliore di far "rivivere" Gibellina e al contempo ricordare la tragedia collettiva della sua distruzione fosse quello di organizzare sulle rovine, dove prima del terremoto sorgeva la piazza del paese, eventi teatrali che coinvolgessero tutta la popolazione. Cominciammo allora col mettere in scena dal 1983 al 1985 la trilogia dell'*Orestea* di Eschilo, riscritta per l'occasione da Isgrò, parte in dialetto siciliano e parte in italiano, con un'operazione linguistica interessante e originale, come riflessione sul mito e sulla tragedia e sul tema della grande emigrazione e dell'attesa del Sud mediterraneo.
D'accordo con Isgrò e con il regista Filippo Crivelli decisi subito che nessun tipo di scenografia tradizionale avrebbe funzionato, perché la scena doveva essere l'ambiente stesso, la realtà del paesaggio, i ruderi di Gibellina: ho allora ideato grandi macchine sceniche, sculture-sarcofaghi per gli attori, portate sulle spalle dai giovani del luogo, come le gigantesche Madonne delle processioni, che venivano deposte a terra sulla scena-piazza e assumevano il valore mitico e simbolico di "maschere totali" .
Un evento unico di emozione collettiva a cui partecipò la gente di Gibellina, una folla di oltre 200 attori-non attori con la funzione di coro, di portatori, di comparse, di banda. Il successo fu grandissimo, tanto che da un programma di tre anni si passò a una manifestazione più ampia e stabile. Corrao chiese a Franco Quadri di occuparsi della direzione artistica e iniziarono così le famose *Orestiadi di Gibellina*, che ancora oggi promuovono molte iniziative interessanti di teatro, musica, poesia e arti visive.
Nel 1986 ho poi lavorato per la *Didone* di Marlowe con Pamela Villoresi e con la regia di Cherif. E nel 1989 abbiamo potuto realizzare il nostro sogno, la grandiosa messinscena di *La passione di Cleopatra* di Ahmad Shawqi, sempre con la regia di Cherif: sulla scena era presente solo una sorta di grande base piramidale che fungeva da supporto delle varie azioni e veleva come piattaforma estesa, mentre l'idea maggiore dello spettacolo consisteva in una costruzione di "scultura attraverso la luce", tale che anche la piattaforma solida esistente era resa mobile e presentava via via gli ambienti diversi dell'azione (la reggia, il tempio).
La direzione delle *Orestiadi* di Franco Quadri, con la costante "complicità" di Corrao, è stata importantissima: è lui che ha dato la linea teorico-artistica alla manifestazione, coinvolgendo grandi artisti, attori e scrittori italiani e di altri paesi e portando a Gibellina alcuni interessanti registi giovani, oltre allo stesso Cherif, che hanno realizzato messinscene memorabili. I testi scelti in riferimento alla storia e alla cultura del Mediterraneo e della Sicilia – dai classici greci ai grandi scrittori del romanticismo e dell'avanguardia, fino agli autori contemporanei – hanno saputo tutti presentare operazioni inventive di grande qualità. La stampa, anche a livello internazionale, appoggiò calorosamente la manifestazione e tutti gli spettacoli ebbero, per lo più, recensioni molto favorevoli: su di noi e su Gibellina si era svegliata l'attenzione generale.
La costruzione materiale dell'intero spettacolo era un evento collettivo che coinvolgeva tutti. Con gli artigiani impegnati nella costruzione delle scenografie e nella realizzazione dei costumi e con tutte le persone coinvolte a vario titolo nella rappresentazione e nell'organizzazione si creava un rapporto di collaborazione, di discussione e di scambio reciproco: un vero e proprio laboratorio artistico-culturale multimediale. È stata un'esperienza importante per tutto il Belice soprattutto come formazione per i giovani: a Gibellina infatti, non esistendo particolari vincoli o strutture burocratiche da rispettare, c'era la possibilità di sviluppare al massimo invenzione e creatività e di avere una grande libertà d'azione. Ecco perché per gli spettacoli abbiamo utilizzato lo spazio all'aperto, mentre i progetti preliminari per la costruzione di un vero e proprio teatro, fatti da Gregotti e Samonà, sono stati accantonati.
Si lavorava con grande impegno e intensità sotto il sole a picco, con temperature dai trenta ai quaranta gradi, mentre le notti erano spesso spazzate da un vento gelido che sollevava nuvole di polvere: davvero un'impresa epica ed eroica!
Certo, a Gibellina, alcune cose sono state fatte un po' troppo frettolosamente: non si è valutato bene che opere d'arte collocate all'aperto, in luoghi così assolati e battuti dal vento, potessero deteriorarsi. Ci si è entusiasmati sul progetto iniziale con troppa passione e senza il necessario approfondimento. Forse è mancata una visione ampia e proiettata verso il futuro e non si è compreso a sufficienza il valore di quello che si stava costruendo. Ma, come ho già detto, l'esperienza di Gibellina resta complessivamente importante e straordinaria ed è da prendere come esempio non solo per quanto riguarda il teatro.

SICILIANI NINO SOLDANO, LUDOVICO CORRAO

Gino Di Maggio

Sembra ieri. Eppure sono passati già cinque anni da quando Nino se ne è andato. Siciliani tutti e due, ci eravamo conosciuti a Milano alla fine degli anni sessanta, e per strade diverse eravamo arrivati entrambi a occuparci di arte contemporanea. Lui in modo più organico aveva cominciato come assistente dei fratelli Arnaldo e Giò Pomodoro. Poi, come produttore di cornici, ne aveva inventate alcune metalliche, in alluminio, che avevano fatto storia. Allo stesso tempo debuttava come gallerista. Frequentandolo ho conosciuto molti artisti e ho imparato molto su di loro e sulla loro arte. Nino aveva una sensibilità personale particolarissima verso l'arte visiva, amava il lavoro degli artisti e creava con loro rapporti che non erano solo quelli classicamente professionali. Un'empatia che probabilmente aveva sperimentato con i due grandi maestri della scultura italiana – appunto Arnaldo e Giò Pomodoro – dei quali rimase amico per tutta la vita.
Ripercorrendo con la memoria il suo cammino non posso non rilevare che su ognuno di questi rapporti, che aveva instaurato con gli artisti, si potrebbe scrivere un libro, raccontare una storia, complessa e intrigante. Penso al suo rapporto con Mario Schifano, con Emilio Isgrò, con Fabrizio Plessi, Paolo Baratella, Giuseppe Chiari, Marco Gastini, Claudio Verna, Pino Pinelli, e con moltissimi altri come Cosimo Barna, Filippo Panseca e Mimmo Germanà. Non dimentichi mai di essere un siciliano, ritornava periodicamente a Sciacca dove era nato, soprattutto nei mesi estivi.
Credo che dopo il terremoto del Belice divenne amico del senatore Ludovico Corrao, una personalità strepitosa, un visionario senza pari, non solo in Sicilia. Dobbiamo a lui non la ricostruzione della vecchia Gibellina terremotata, ma la costruzione della Gibellina Nuova, in grande museo all'aperto di arte contemporanea con il concorso e la presenza di artisti importanti come Mimmo Paladino, Pietro Consagra, Fausto Melotti, Emilio Isgrò, Arnaldo Pomodoro, Carla Accardi, Andrea Cascella, Carmelo Cappello, Hsiao Chin, Mimmo Rotella, Alessandro Mendini ecc. Nino Soldano lo aiutò a costituire la collezione di un nuovo Museo d'Arte Contemporanea, il MAC di Gibellina, con un'importante e cospicua donazione di opere grafiche e multipli. Collaborò anche all'organizzazione e alla messa in scena dell'*Orestea di Gibellina* di Emilio Isgrò – straordinario artista visivo ma anche poeta e drammaturgo – rappresentata per tre anni (1983, 1984, 1985) sulle macerie della vecchia città distrutta dal terremoto, prima che Alberto Burri le rioprisse con un magnifico, sepolcrale manto di cemento.
Fu proprio in omaggio esplicito allo spirito dell'opera di Isgrò (che intanto progettava e scriveva per Gibellina Nuova altri testi e spettacoli come *Gibella del Martirio e San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori*) che Corrao volle chiamare *Orestiadi* il festival teatrale della Valle del Belice, successivamente affidato alla direzione di Franco Quadri.
La scenografia dell'*Orestea* di Isgrò, ispirata liberamente a Eschilo, era stata affidata ad Arnaldo Pomodoro, che per l'occasione inventò macchine di scena semplicemente meravigliose, mentre Francesco Pennisi (siciliano di Acireale) componeva le musiche e Filippo Crivelli curava magistralmente la regia con un risultato memorabile di poesia civile per il quale i giudici dell'antimafia lasciavano il Palazzo di Giustizia di Palermo per partecipare a un rito il cui significato non sfuggiva a nessuno.
I quotidiani e le riviste dell'epoca parlarono ampiamente della monumentale opera (Quadri paragonò Isgrò a Pasolini su "Panorama"), ma forse non ne fu percepito fino in fondo il soffio di una drammaturgia che oggi si rivela ai nostri occhi come un evento culturale tra i più importanti e significativi registrati in quegli anni nel mondo.
Fu Nino Soldano a farmi conoscere il senatore Ludovico Corrao, che qualche volta gentilmente mi ospitò a pranzo in quella che era la sua casa di Alcamo. Senatore della Repubblica, eletto nelle liste del Partito comunista italiano e poi del PDS, al quale anch'io appartenevo, non mi fu difficile familiarizzare con lui. Lo stimavo e lo stimo nella memoria come raramente mi è capitato di fare. In modo evidentissimo egli proveniva, così mi piace pensare, direttamente dalla linea dei discendenti del grande Federico II, che come re di Sicilia e imperatore del Sacro Romano Impero aveva stupito il mondo e costituiva allora, lui con le terre e i popoli che governava, la punta più avanzata della modernità.
Anche il senatore Ludovico Corrao è riuscito a stupire il mondo, per lo meno quello delle arti, riuscendo a realizzare, tra l'incredulità generale, quell'immensa opera di quell'immenso artista che è Alberto Burri. Il *Grande Cretto* che ricopre in tutta la sua superficie i ruderi della Gibellina terremotata, è il più gigantesco sacrario del mondo. Un'opera davanti alla quale si rimane in silenzio, esterrefatti, attoniti e commossi. Avevo avuto il privilegio di vedere il progetto nello studio di Alberto Burri a Città di Castello. Il grande artista inizialmente era scettico sulla possibilità che fosse veramente realizzato. Non aveva tenuto conto della volontà d'acciaio di Ludovico Corrao, questo nostro visionario, che ci ha lasciato così un'eredità immeritata ma enorme.
Ad ambedue, l'artista e il visionario, la mia sconfinata gratitudine umana.

IL TUO FUTURO È QUI!

Questo manifesto indica l'obiettivo principale della nostra associazione culturale.
Con il tempo vorremmo convincere tutti i giovani siciliani che in Sicilia c'è un futuro possibile.
Il nostro compito sarà quello di evidenziare le contraddizioni della realtà e di suggerire soluzioni, provocando se necessario anche qualche fastidio.
Ricorderemo a tutti che senza la conoscenza non nascono le idee, senza le idee non nascono i progetti, senza i progetti non nasce l'economia, senza economia non c'è lavoro.
In questi primi numeri abbiamo proposto all'attenzione dei lettori alcune linee guida che ci auguriamo possano rivelarsi proficue.
Un'ulteriore riflessione storica sul Risorgimento italiano, non lamentosa ma al contrario propedeutica a definire con il loro nome le cose accadute e volutamente taciute: specialmente quelle cattive che tanto hanno pesato sul mancato sviluppo della Sicilia e di tutto il Mezzogiorno d'Italia.
Solo quando avremo chiaro quanto è accaduto e come è accaduto sapremo veramente dove siamo oggi e cosa possiamo programmare per il nostro avvenire. Nessuna aspirazione a trottare che risulterebbero aristoteliche, ma la ferma determinazione a modificare strategicamente gli indirizzi di sviluppo economico del nostro paese a cui intendiamo partecipare come protagonisti e non, ancora una volta, come spettatori passivi o, peggio, come vittime predestinate.
Per esempio occupandoci come comunità, cosa che non sta affatto avvenendo, di come verranno suddivisi i denari del *Recovery Plan* o *Next Generation EU*. Vorremmo sommessamente ricordare che la suddivisione all'interno dei confini italiani del super-citato Piano Marshall di aiuti, realizzato nel secondo dopoguerra, fu iniqua; circa il 90% al Centro-Nord, il 10% al Centro-Sud. Esperienza da non ripetere.
L'associazione sarà un luogo aperto ai contributi di tutti e non una torre d'avorio per super-specialisti. Quella che comunemente chiamiamo cultura è un patrimonio di conoscenze diverse, diffuse all'interno della comunità, non rigidamente classificabili.
Ci occuperemo di filosofia e anche di aziende agricole biologiche; di letteratura e anche di sistemi di fognatura e di depurazione delle acque reflue; di arti visive (pittura, scultura, fotografia, cinema) e anche del sistema di approvvigionamento idrico; di musica, teatro, architettura e anche di come produrre energia pulita con risorse rinnovabili.
La nostra associazione focalizzerà la sua attenzione su tutto il territorio della città metropolitana di Messina e in particolare sul comprensorio di comuni marini e montani che gravitano geograficamente nell'area che va da Milazzo a Oliveri. Questi comuni sono tutti confinanti tra loro, in grande misura interdipendenti gli uni dagli altri dal punto di vista viario, dei servizi sanitari, dei servizi scolastici, delle risorse idriche, dei processi di trattamento dei rifiuti, dello scarico delle acque reflue nello stesso tratto di mare che è e sarà la risorsa naturale prioritaria e più preziosa da preservare per tutti al fine di garantire la pesca e lo sviluppo del turismo, sia estivo che invernale, che sarà la più importante attività ipotizzabile per tutto il territorio.
L'idea è quella di contribuire alla costruzione e alla sperimentazione pratica di un modello di sviluppo.

Lyceum
Scuola delle Cose

Editore
Associazione Lyceum - Scuola delle Cose, E.T.S.
Via Pietrami Mattarella 6
98060 Oliveri (Messina)
info@scuolalelecose.it

Direttore responsabile
Gino Di Maggio

Direttore editoriale
Nino Sottile Zumbo

Art director
Fayçal Zaouali

Redazione
Domenico Petrocoli

Coordinamento
Serena Vita

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta senza il consenso scritto dell'editore.

Registrazione Tribunale di Patti n. 120/21 - 234 del 31 marzo 2021. Finito di stampare nel mese di giugno 2021 presso la Litografia Bruno Piscitta

LA SCUOLA DELLE COSE 3

Anno I, n. 3, maggio-giugno 2021

Scuola delle Cose
Lyceum

In questo numero hanno scritto
GINO DI MAGGIO
GIOVANNI LISTA
FRANCO BRAMBILLA
MARTINA TREU
ARNALDO POMODORO

•ANCORA A PROPOSITO DEL RISORGIMENTO•PER UN RILANCIO ECONOMICO DEL SUD•"FUORI CHIAVE". LUIGI PIRANDELLO E ANTONIO GRAMSCI•EMILIO ISGRÒ E LE DRAMMATURGIE PER GIBELLINA•LE ORESTIADI DI GIBELLINA•SICILIANI. NINO SOLDANO, LUDOVICO CORRAO•IL TUO FUTURO È QUI!

ANCORA A PROPOSITO DEL RISORGIMENTO

Gino Di Maggio

Caro Giovanni Lista
non voglio provocare nessuna nuova guerra tra guelfi e ghibellini. Nel mio testo pubblicato nel numero scorso volevo solo mettere in evidenza alcuni fatti e comportamenti che volutamente sono stati omessi e rimossi dalla storia ufficiale. Hanno solo un valore etico ma, secondo me, rappresentano un segnale corposo di quello che non ha funzionato in questa storia.
Se ancora oggi l'Italia non è un paese particolarmente unito, come vorremmo, ci sarà pure una ragione. D'altra parte – e lo dico senza alcun piagnisteo perché, pur essendo siciliano, sono anche da settant'anni un cittadino milanese – rimane il fatto che ancora oggi il reddito medio di un agrigentino è molto meno della metà del reddito di un cittadino di Gorizia.
Concordo con te che l'unione tra culture e tradizioni diverse è sicuramente una ricchezza di questo nostro potenziale paese, ma, vivaddio, facciamo qualcosa di serio e concreto per farlo diventare un paese, guardando ai problemi nella loro cruda realtà.
In effetti, sin da subito, dopo le dichiarazioni della raggiunta, sulla carta, unità d'Italia, si evidenziò quella che per più di un secolo abbiamo chiamato la "questione meridionale". Un dibattito infinito cui hanno partecipato intellettuali e politici del nuovo paese che si andava costituendo. Faccio un elenco, sicuramente incompleto, dei più conosciuti:
Pasquale Villari (1827-1917)
Leopoldo Franchetti (1847-1917)
Sidney Sonnino (1847-1922)
Giustino Fortunato (1848-1932)
Benedetto Croce (1866-1952)
Francesco Saverio

LA SCUOLA DELLE COSE 3

IL TUO FUTURO

È QUI



Senza la conoscenza
non nascono le idee,
senza le idee non nascono
i progetti, senza i progetti
non nasce l'economia,
senza economia non c'è lavoro.

Foto di Fayzal Zaouali