

## LA STAGIONE TEATRALE SICILIANA DI LUIGI PIRANDELLO

Affascinato dalla scena fin dall'adolescenza, come documenta l'epistolario con i familiari, Pirandello vi approdava da protagonista solo nel 1915, sulla soglia dei cinquant'anni, dopo l'insuccesso Se non così (divenuto poi La ragione degli altri). Ma già il 9 dicembre 1910 Martoglio aveva messo in scena per il suo "Teatro minimo o a sezioni" due atti unici, La morsa e Lumie di Sicilia. Quest'ultimo fu ripreso nella versione dialettale (limitata alle parti di Micucciu e di zà Marta) il 4 giugno 1915 da Musco che, dal 1° marzo 1914, staccatosi da Grasso e formata compagnia da solo, sollecitava gli autori più prestigiosi a scrivere per lui.<sup>1</sup>

Consapevole che solo ad un attore "straordinario" è dato trasferire il testo, immobile nella sua compiutezza letteraria, nel campo del vissuto, innervarne di vita le parole, "ricreandole", imprimere alla "finzione" non soltanto la "realtà" ma anche l'illusione estrema della "verità", Pirandello, sotto la spinta della suggestiva performance di Musco, virtualmente "coautore", di sollecitazioni varie e del mutare degli eventi, abdicava all'aristocratica diffidenza verso il teatro, a lungo eluso per la "soggezione innovabile" dell'autore all'attore, che rende "più reale" eppure "men vero" il personaggio, diffidenza maggiore nei riguardi del teatro dialettale per la difficoltà d'approccio linguistico, che sacrifica la comunicazione a vasto raggio, e per la mediazione di teatranti non sempre rispettosi dell'inviolabilità della parola letteraria, del testo codificato. Esogene ed endogene le motiva-

---

<sup>1</sup>La produzione teatrale in dialetto di Pirandello, ben dodici testi inediti o rari, è stata ora raccolta in un corpus unico: L. PIRANDELLO, *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 1993, voll. 2 [collana "Nuovo Portico"]; e, in una nuova edizione con glossario dei termini dialettali, Milano, Bompiani, 1995, voll. 2 [collana tascabile "I Delfini Classici"]. Sul primo grande interprete pirandelliano ci sia consentito rinviare a: S. ZAPPULLA MUSCARÀ e E. ZAPPULLA, *Musco. Immagini di un attore*, Catania, Maimone, 1987 [con scritti di L. Sciascia, G. Giamizzo e S. E. Failla]; ID., *Musco. Il gesto la mimica l'arte*, Palermo, Novecento, 1987 [con scritti di G. L. Rondi e G. Napoli]; AA.VV., *Musco e il tetaro del suo tempo*, a cura di E. ZAPPULLA, Catania, Maimone, 1990.

zioni. L'azione persuasoria di Martoglio, con la sua consolidata pratica teatrale nel "caldo dialetto", lo strepitoso successo ed i consistenti guadagni dei teatranti siciliani, il prestigio di una cultura 'forte' che riusciva ad imporsi all'attenzione non soltanto nazionale, la nostalgia dell'isola in una stagione gravida di conflitti individuali e storici, la fuga nella memoria, la formazione culturale fra tradizione isolana e lezione europea, la riflessione sulla poetica dell'umorismo, la volontà di sperimentazione e, soprattutto, i fantasmi dell'immaginario che premevano per trovar vita, spinsero Pirandello a tuffarsi in un'avventura spericolata per gli strumenti "ribelli" utilizzati: dialetto ed attori singolari ed eccentrici. Ne scaturì un teatro per la ricchezza semantica che lo sostanzia adulto, non ragionalistico nonostante il codice linguistico, espressione graffiante delle delusioni di un'epoca che, superate le strettoie del dogmatismo ideologico attraverso l'esercizio della regione, si chiudeva con i nazionalismi nel dogmatismo mitico che l'illuminismo aveva ripudiato. E fu un'esperienza esaltante, vivacizzata dall'attività di Nino Martoglio, nodo essenziale di una catena magnetica che coinvolgeva pubblico, critici, testate, teatri, impresari, Società Autori, negli anni della guerra di Libia, del primo conflitto mondiale e dei prodromi del fascismo, ma anche nel clima da Belle Epoque dell'Italietta giolittiana, mentre trionfava il Liberty, la musica di Puccini, il teatro di D'Annunzio, il vaudeville, il café chantant, il cinema nazionale creava le prime grandi stars (Lyda Borelli e Francesca Bertini). Erano i tempi in cui l'Italia si industrializzava, la persistente crisi agricola induceva decine di migliaia di lavoratori meridionali a varcare l'oceano, il socialismo percorreva nuove strade sul duplice indirizzo di Sorel e di Salvemini, il cattolicesimo s'impegnava sul versante sociale e progressista, si celebrava il funerale del naturalismo e del simbolismo, "La Voce" e "Lacerba" costituivano le palestre del nazionalismo corradiano e del liberalismo crociano.

Anni intensi in cui i rapporti di Pirandello e Martoglio si allineavano su vari titoli e su differenti date, seguendo un'univoca traiettoria: un teatro in dialetto siciliano di respiro nazionale. In un'atmosfera fervida e dinamica, veniva realizzandosi il progetto pirandelliano di una nuova teatralità, di una drammaturgia che nasceva sul palcoscenico e per il palcoscenico, traendo linfa vitale dal contatto con gli ambienti dello spettacolo; l'azione combinatoria testo-scena era indirizzata a fornire un quadro unitario della rappresentazione, trasposizione e ipotiposi tendevano a fondersi, mentre sempre più rifiniti ed appropriati risultavano il piano delle motivazioni psicologiche e quello dell'effettualità del reale, per dar forma e credibilità a maschere sospese tra volontà di affermazione razionale e coscienza d'inermità.

Lontane dai consueti clichés di un teatro sanguinario o macchiettistico, stupefacenti tematiche si facevano via via strada, non senza difficoltà, tra un pubblico non ancora aduso a soluzioni così antitradizionalistiche. È l'arte

muschiana, che mostrava talora una complessa natura drammatica, una sensibilità più raffinata, bene si accordava con il verticalismo del corrosivo teatro pirandelliano. Un teatro che interiorizzava il disinganno storico di un'isola che, smarriti i magici richiami goethiani, cedeva il passo ad una tormentata e non più oleografica rappresentazione: una Sicilia contraddittoria eppure in grado di esercitare vari livelli di fascinazione, primitiva ma anche modello politico, sociale, culturale di prestigio; compromissoria per le grommosità morali che si accompagnavano alla crescita di un ceto borghese avido; inquieta per la sanguinosa strategia della mafia che umiliava il progresso urbano e civile e le denunce di connivenze e collusioni; prigioniera di un'immagine favolosa, mitica, enigmatica, nonostante l'eccezionale egemonia di una cultura che travalicava i confini nazionali, i fermenti rivoluzionari, i molti punti di forza. "Centro del mondo", sede di conflittualità esasperate, ancestrale e onirica, omerica e quotidiana, rigogliosa e aspra, a tratti lussureggiante, a tratti riarsa dal sole e bruciata dalla lava, l'isola trasformava sè stessa per non piegarsi alla storia, secondo l'autore de I Vicerè "monotona ripetizione". Immobilismo sul quale Tomasi di Lampedusa stenderà l'amaro corollario de Il Gattopardo: "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna tutto cambi".

È lo stesso apparente dinamismo sotteso alla drammaturgia di Pirandello che irrompeva sulla scena utilizzando il linguaggio dei grandi teatranti, il dialetto. Un dialetto che sul piano culturale poteva fruire delle giovanili esperienze filologiche e glottologiche confluite nella tesi di laurea Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti su quello artistico soddisfaceva il bisogno di saggiare strumenti linguistici più penetranti, su quello umano consentiva il recupero nostalgico delle voci, dei suoni, dei ritmi, delle cadenze, dei costumi, del folklore della terra natia, su quello esistenziale esprimeva la coscienza della deiezione heideggeriana dell'essere poeticamente sublimata: "caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano", quell'"olivo saraceno grande, in mezzo alla scena" che domina da 'A giarra ai Giganti della montagna, Iu vuscu di lu Càvusù, l'empedocleo Kaos "mescolanza di tutte le cose", dove egli vorrà tornare in un'urna cineraria murata in una "rozza pietra".

Luogo sincretico di molteplici esperienze non solo letterarie, nonostante l'area geografica ed esistenziale sia riconducibile alla specificità siciliana, ai residui di una cultura verista che ancora permane, il teatro in dialetto di Pirandello è già antinaturalistico e metaregionalistico. Lo agita senza posa il travaglio dialettico regione-mito, verità-mistificazione, progresso-immobilismo, spinta propulsiva dell'apparente nomadismo esistenziale, che acuisce la lacerazione della coscienza, segnata dalla consapevolezza di una riscossa

impossibile, di una staticità storica mortificante. Un'alienante protervia trapassa da un personaggio all'altro e si trasmette a situazioni esteriormente diverse ma immutate nel loro fondamento: l'approdo è sempre un grumo di miserie e di visioni.

Micucciu, il professor Toti, don Nociu, donna Biatrici, Liolà, Chiàrchiaro, zì Dima contrastano il loro tempo, rifiutano il filisteismo dogmatico della tradizione ma solo per affermare una libertà illusoria, per celebrare la vittoria del determinismo sociale, per consumare una rivoluzione mancata. Una rivoluzione che non scalfisce ruoli, non modifica strutture ideologiche, non trova conforto negli eventi mentre continua ad informare di sé la sostanza della storia individuale e collettiva. La Sicilia dialettale di Pirandello rivendica uno spazio di potere dialettico sia che appartenga al ceto contadino sia a quello borghese, impiegatizio o imprenditoriale, per produrre paradossalmente la sconfitta delle forze argomentative della ragione. Il contadino festoso, lo scrivano, il conzalemmi, lo jettaore, il fedifrago che strappano il cielo di carta, infrangendo il senso comune, soggiornano all'interno di un tragico e fatale compromesso dal quale traluce l'inefficacia della virtù speculativa. È un gioco mistificante la realtà che tuttavia ne garantisce la momentanea appropriazione. I personaggi pirandelliani nietzscheanamente sviluppano le forze più attive dell'intelletto nella simulazione, sentimentale, emotiva, razionale, coniugando come Sisifo un consolatorio velleitarismo di sapore mitico.

Siamo alla celebrazione della malafede di Liolà ("lu finciri è virtù; e cu' un sapi finciri'un sapi rignari!"), in cui il sentimento amoroso, sempre adombrato, è deposto nel tentativo di sovvertire la perdita, la mancanza, l'allontanamento in spazio di potere. Si accende la disputa tutta pirandelliana tra follia, ragione e razionalità della follia, in 'A patenti per la conquista ancora di uno spazio di potere, non più ghermito o imposto ma giuridicamente riconosciuto. Lo jettatore ribalta la rappresentazione dell'apparire in rappresentazione dell'essere avviando una tecnica di difesa della mistificazione che lusinga con la forza argomentativa l'indiscutibile inclinazione dell'uomo all'inganno. È l'elogio della menzogna che secondo Platone "non si addice agli dei ma è utile agli uomini, anzi necessaria; e a tal punto che ce ne serviamo come medicamento". Una panacea a cui ricorrono don Nociu Pàmpina, che utilizza non il verbale, ma la follia a garanzia di un ruolo maritale sottratto al crudele vilipendio della gente, Rosario Chiàrchiaro, che pretende il riconoscimento giuridico della sua "diversità", zì Dima Licasi, che tiene in pugno la legge e ne decreta la sconfitta. Prevalgono, nel teatro in dialetto di Pirandello, il contrasto d'opinioni, il dualismo competitivo, la disputa giuridico-coscienziale. Il palcoscenico si apre al dibattito dei fatti e delle idee, testimoniando nell'individuo, con una sospensione giudicativa

formale e sostanziale, la diacasi della corda seria e della corda pazza. In Pensaci, Giacuminu! il bonario professor Toti utilizza lo strumento legale del matrimonio per conseguire finalità diverse da quelle vuote dall'ordinamento, rivelando l'irrisarcibile amarezza della sua stanca e frustrata senilità.

Anche Liolà tradisce una trama sotterranea di rapporti sociali degradati, che destabilizza la tragica epopea verghiana del mondo agreste umile, fatalmente vincolato alla cocente pulsione di sentimenti elementari. Vettori della pièce sono vendetta e miraggio della roba, categorie strumentali e segni vistosi di antiche patologie sociali che presiedono all'ordinamento di un microcosmo in conflitto.

Il dualismo competitivo fra Tuzza e Mita per la conquista e il mantenimento di uno status sociale solido prende le mosse dalle prodezze sessuali di Liolà che, respinto, ribalta la strategia della mistificazione parentale costruita a suo danno con una terapia omeopatica della dissimulazione e dell'inganno che, tacitano gli scrupoli morali, ripristina i ruoli. È l'amara commedia della paternità contesa e negata, attinta nel suo fondamento naturale e più ancora nella sua necessità economica, nella sua funzione di risarcimento: un figlio adulterino garantirà la prestanza fisica del vecchio Simuni (appagato così nella spasmodica aspirazione ad un erede alla roba), già grottescamente esibita e ora legalmente riconosciuta, sventando la macchinazione di Tuzza, "perno" della commedia secondo le dichiarazioni dello stesso autore a Giuseppe Meoni. Smorzata la filosofia della povertà rassegnata, si afferma la necessità di un capovolgimento dei valori patriarcali per la conquista di aree economicamente rassicuranti. La menzogna, virtualmente contestativa, è matrice di un modello di vita spietato e concorrenziale.

Sebbene completata poco prima della commedia "rusticana" Liolà (definita "campestre", per evitare il richiamo verghiano, nell'edizione Formiggini del 1917), 'A birritta cu 'i ciancianeddi fu rappresentata solo nel giugno del 1917 per intervenuti contrasti con Musco.

Titolo allusivo e pregnante come sempre quelli pirandelliani, 'A birritta cu 'i ciancianeddi fu, comunque, messa in scena con modifiche e amputazioni vistose, a cui Pirandello si rassegnò, nonostante le tante lagnanze, perché teneva molto all'assunzione della commedia nel repertorio di Musco che, tuttavia, contrariamente alle sue abitudini, chiese che fosse lo stesso autore ed apportare. Sussiegoso Monssù Travet rispettoso delle regole sociali, dei codici comportamentali, "alletterato" e perciò promosso socialmente all'attività di scrivano con punte alte di giornalismo (seppur ascrivibili alla zona dell'otium notturno), don Nociu Pàmpina si scontra con la realtà dura, diversa, dell'aggressiva, cimentosa donna Biatrici che, muovendolo come un pupo, gli impone la sua struggente verità. E si nega, si ritrae, si contraddice

questo pupo (divenuto infine puparo) alla ricerca di un radicamento, di una tregua alla sopraffazione, di una menzogna schietta e rassicurante, diviso tra natura reale delle cose e loro apparenza: una estrema illusione di verità. Il “pupo”, immagine che intride profondamente l’universo fantastico pirandelliano, gradazione semantica della “marionetta” e della “maschera”, variante della forma, è anche il rispetto della parte assegnata, la *æo pà* dei Greci. Guidato e trattenuto dal filo sottilissimo e tenace della ragione, apre dialetticamente uno spazio di potere illusorio additando un dinamismo fittizio.

In 'A patenti, consapevole, come la figlia, che la “mala nnuminata [...] non si leva cchiù, mancu 'u cuteddu”, Chiàrchiaro (al pari del verghiano Rosso, il quale “sapendo che era malpelo [...] si acconciava ad esserlo il peggio che fosse possibile”), si acconcia da sè a far “scantari la gente”, a far “fujiri macari li cani”, a darsi l’aspetto di “un varvajanni”. La sua fuga sarà insolita, non tentando di svincolarsi dalla forma ma vestendola. Per la sottile vendetta concepita, d’ora innanzi il suo vettore-guida, Chiàrchiaro si presenta al giudice già “truccato” (perchè “l’abito fa il monaco”), per rivestire con fredda determinazione, assumendone consapevolmente la maschera sociale, quel ruolo dello jettatore che gli volevano imporre inconsapevolmente facendone sopportare solo a lui le conseguenze. Come don Nociu Pàmpina, il pupo Chiàrchiaro non può eludere il gioco delle apparenze, vivere fuori dalle regole, sottrarsi alla parte che gli altri vogliono rappresenti e pertanto si vendica di coloro che vorrebbero emarginarlo, crocifiggerlo, impersonando volontariamente, in questa meschina carnevalata che è la vita, la parte dello jettatore e si beffa di loro sfruttando con vantaggio economico, quasi fosse una professione, la pagliacciata a cui è costretto, rivendicando il diritto all’uso legale, alla strumentalizzazione della follia collettiva.

Imboccata la tangente della “corda pazza”, anche lo scontroso conzalemmi zì Dima Licasi ambisce ad una patente, quella d’inventore di un mastice miracoloso. L’ambiente contadino, festoso, intrigante de 'A giarra mette a confronto due mondi che recitano le ragioni della loro credibilità: il ricco e avaro don Lollò, proprietario della giara, e l’esperto conzalemmi zì Dima. Ancora una vicenda, tramata stavolta di giocosi fili di sottile fronda e di sotterranea sofferenza, che non conclude: la giara, accarezzata e custodita come un’amante, accuratamente riparata da zì Dima, che vi rimane imprigionato, finirà a pezzi, vanificando la sua perizia artigianale che, a malincuore sottostando ai desideri della committenza, ha cementato l’antica e sicura consuetudine dei “punti” con la moderna e strabiliante forza del “mastice”. Il registro ironico-ilare della commedia en plein air ha trovato in Musco il mimo ideale, il pittoresco portavoce di un’umanità in trappola, nonostante il vitalismo esibito, a cui solo il caso, che sorregge (con Borges) la storia, concederà la sospirata evasione.

Se l'essere autore di Musco non era sinecura (e ben l'avevano sperimentato Capuana e Martoglio), talune sue trovate, però, che contribuivano al successo di una commedia, erano poi accolte dagli autori, come nel caso, per fare solo qualche esempio, dell'operazione di appendicite del primo atto, tutta mimata, e del balletto finale de L'aria del continente di Martoglio, una commedia fermentata nel corso delle conversazioni dei due sodali con l'attore; dei tanti interventi sparsi ne Lu paraninfu di Capuana; della battuta conclusiva di Pensaci, Giacominu! ("Che crede? Lei neanche a Cristo crede!") che riprende quella di Masuccio ne la La zolfara di Giuseppe Giusti Sinopoli al capomastro Jacopo: "Vossignoria mancu a Cristo crede!"); dell'allusivo doppio senso del primo atto e dell'orribile risata dell'ultimo de 'A birritta cu 'l ciancianeddi; della chiusa de 'A patenti.

Quella tensione appena frenata nei rapporti tra Pirandello e Martoglio da una parte e Musco dall'altra (ma ne erano coinvolti anche Sabatino Lopez, Marco Praga, Renato Simoni, Dario Niccodemi, Fausto Maria Martini e la Società Autori nel suo complesso) dirompeva nella primavera del 1918. Ad alimentarne la portata era stato soprattutto il carattere battagliero, orgoglioso oltre misura, insofferente dello spazio accordato da Musco ed autori minori, di Martoglio che insisteva perché l'attore privilegiasse nel suo repertorio tutti i lavori suoi e di Pirandello, non soltanto quelli che riscuotevano più successo di pubblico, e concedesse loro la facoltà di affidarli anche a Giovannino Grasso junior e a Tommaso Marcellini. Quasi rimedio al male derivatogli<sup>2</sup> di Musco che, denunziatogli il contratto, aveva tolto dal cartellone le sue commedie, Nino Martoglio, sullo scorcio del 1918, con la collaborazione di Pirandello e Rosso di San Secondo, dava vita alla "Compagnia drammatica del Teatro Mediterraneo", "di complesso" e non "a mattatore", in contrapposizione alle compagnie di Grasso e Musco, con elementi fondamentali il dialetto e la musica, finalizzata alla valorizzazione della cultura dell'area mediterranea in un'epoca storica in cui la questione meridionale assumeva un sempre maggiore spessore. Per la nuova compagnia Pirandello tradusse in siciliano 'U Ciclopu di Euripide e Glauco di Ercole Luigi Morselli, due testi che, motivati dal nuovo progetto artistico, teso ad ampliare ed arricchire il repertorio ed il suo raggio d'azione, gli consentivano un approdo mitico nel territorio dell'immaginario che tanto in quegli anni lo affascinava.

Il dramma satiresco, l'unico giunto fino a noi per intero, derivato dall'area della più antica mitologia siciliana, rispondeva ai canoni dell'umorismo pirandelliano per il vario dispiegarsi di elementi contrastanti: eroica determinazione e scaltrita mendacia in Ulisse, appagata primitività e cieca

---

<sup>2</sup>S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello-Martoglio*, Catania, C.U.E.C.M., 1985, p. 176 (1<sup>a</sup> ed. Milano, Pan, 1979)

bestialità nel Ciclope, pavida sottomissione e mistificazione in Sileno, gustosa lascivia e arguta petulanza nei Satiri. Nella sapiente versificazione dell'agrigentino, la pièce (condotta con originalità sulla tradizione italiana del testo greco di Romagnoli) intreccia con il mito un gioco che non è solo linguistico, ma una immersione a tutto campo nella dimensione isolana dei personaggi diversificati e caratterizzati dalla parlata dialettale e privati degli attributi retorici euripidei. E il dialetto accresce la comicità dei dialoghi, mescolando all'ostentato garbo e all'aulicità dell'eroe il linguaggio ammiccante, popolaresco e talora volgare di Sileno e del Ciclope, alla prosopopea cittadina la rozzezza rusticana.

Anche il mito mediterraneo di Glauco nella tradizione pirandelliana ritrova le sue radici insulari e si carica degli umori di una terra contraddittoria, favolosa e velleitaria, dalla quale la povera giovinezza del marinaio audace trae la spinta all'Ulisse, all'ansia d'evasione, allo spirito d'avventura, al sogno di gloria. Emigrante che s'impone, conquista e ritorna ma solo per scoprire, con l'illusorietà della grandezza, che la felicità risiede nella terra natia, nel dolce nome dei compagni, nell'amore che fatalmente ha perduto, Glauco si umanizza: il suo disegno si fa più audace, il suo amore più tenero, il suo dolore più autentico. Nella versione dialettale pirandelliana la melodrammatica e declamatoria prosa di sapore dannunziano del Morselli acquistava così spessore popolaresco e plastica rilevanza.

L'inermità di ogni tentativo del "persomaggio" di evadere dalle strettoie del vivere quotidiano e l'esito fallimentare di ogni sogno di gloria saranno ribaditi nella trilogia del mito dell'ultima stagione.

Lucido spaccato della risibile e tragica frangia umana che non manca l'appuntamento con la storia, il teatro pirandelliano in dialetto si rivela il mezzo più idoneo ad esportare un patrimonio ricco di esperienze culturali, un bagaglio stipato di secolari sofferenze, riflessioni e macerazioni ed insieme specchio di un'isola che, nonostante i tanti punti di forza, ripara nel mito per l'inermità delle sue rivolte da cui scaturiscono la tacitazione morale e il compromesso. Missione e compromissione intersecano il teatro dell'agrigentino muovendo i personaggi divelti dagli eventi storici eppure in essi fermamente inseriti, come riflesso della vacuità ideologica che, bloccando i fermenti dell'età giolittiana, percorre la fatale traiettoria del fallimento di un'epoca siglata dalla prima grande guerra imperialistica.

Filosofare scettico e canto mitopoietico s'intrecciano nella Sicilia dialettale di Pirandello, dove le miserie del vivere quotidiano si concedono a dirompenti immagini visionarie, il sofisma è temperato dalla passione, elementi della comicità classica, rintracciabili nel dinamismo scenico, nelle arguzie verbali del coro, attraverso i turbamenti dei protagonisti esacerbati dal confronto umoristico di contapposte emozioni. Sub specie linguae Pirandello ha assunto, dunque, la Sicilia non solo a modello interpretativo, ideologico

e mitico, ma a proposta culturale. Presente e fuori del tempo, lucida e folle, la Sicilia dialettale pirandelliana, dialettica affermazione della necessità della mistificazione, celebra la vittoria del fatalismo e dell'immobilismo, sancendo il dominio della dislocazione apparente, in preda ad annosi problemi, storico-politico-sociali, ed insieme appassionata evocazione di un paese dell'anima.