

Pirandello e la “famiglia normale”

febbraio 8, 2016 • [Cultura e Società](#), [z in evidenza](#) di Manlio Marinelli



Prima dell'affermarsi di qualsiasi sociologia o antropologia o ipotesi di teoria della performance, che postulasse la presenza della “*maschera sociale*” e dei comportamenti indotti dalla società negli individui, molte di queste ipotesi erano già contenute, nella forma icastica di un capolavoro drammaturgico, nel Berretto a sonagli di Pirandello.

Ora *Valter Malosti* ha messo in scena questa commedia in un'edizione, in tournée in questi giorni, che trascende le questioni minute della quotidianità del teatro di maniera, per proporre una smerigliata fuga di temi che può essere utile affrontare in modo sistematico.

Chi non conoscesse questo regista deve sapere che si tratta di un personaggio anomalo della scena teatrale italiana, più vicino a quello che è successo nella regia europea degli ultimi anni che non alle pigri della regia critica nostrana. Tuttavia, dal meglio della tradizione registica del nostro paese, Malosti ha colto l'ossessione per il lavoro attento, quasi accademico, sulla drammaturgia.

Mescolando queste due caratteristiche, egli ha la tendenza a costruire percorsi di Dramaturgie alla tedesca, in cui la composizione del copione, la sua **Verfassung**, è già operazione di critica testuale con intenti eminentemente pragmatici: quello di offrire agli attori un forte viatico alla messinscena materiale e quello che il testo sia dotato di vita e di forza espressiva, che abbia le ruote per camminare, per mutuare una fortunata espressione di **Claudio Meldolesi**.

E così Malosti e la compagnia che ha raccolto hanno lavorato sul copione che il regista ha approntato a partire da delle ipotesi fisiche e teatrali, da azioni e situazioni concrete, e non da astratte deduzioni critiche che nulla possono portare allo spettatore in più di quello che può dare un esegeta. Il testo su cui hanno lavorato è stato costituito largamente sulla versione dialettale della commedia (‘A birritta cu’ ‘i ciancianeddi): si tratta della sua prima versione, molto diversa da quella italiana, molto più bella e da cui, con giusta intuizione, il regista si è mosso per il suo spettacolo.

Il primo aspetto concerne proprio la lingua: lingua meravigliosa e immediata, autentica materia plastica per la bocca degli attori, si tratta di un siciliano che è stato parzialmente modificato per questioni di intellegibilità, ma solo epidermicamente; in realtà ha del tutto mantenuto la propria sintassi e i migliori lemmi del dialetto che sfuggono ad ogni traduzione italiana.

Il regista ha costruito una compagnia per lo più palermitana, il che ha favorito il lavoro su una lingua che già nella sua concezione era più una **koiné** siciliana che non una registrazione mimetica di una parlata specifica: ciò non toglie che Pirandello mettesse nella costruzione del tessuto verbale

un'attenzione profonda ai valori del suono e del senso, per offrire materiale di lavoro a quegli attori che lui teorizzava come "traduttori" delle necessità della poesia.

Va sottolineato che la lingua è azione dell'attore: l'attore lavora sul corpo, sul tempo e sul rapporto con lo spazio e il dialetto pirandelliano incide su tutti questi assi espressivi. Infatti la scena di **Carmelo Giammello** è pensata per offrire, per un verso la centralità a Beatrice di cui dirò, dall'altro il gioco di entrate ed uscite che determina il movimento ritmico del lavoro. Il dialetto dunque determina il tempo e la musica della recitazione, sia in termini di suono, di phoné, sia in termini di tempi musicali.

In questo senso la danza erotica che si scatena attorno al nocciolo della commedia (una donna gelosa vuole cogliere il marito sul fatto, senza misurare le conseguenze che ciò può avere sull'onorabilità dell'altro marito, quello della donna con cui il suo se la intende) è marcata dai tempi serrati della frase dialettale: infatti nella prima scena si articola un'autentica coreografia di entrate e di uscite attorno alla figura centrale di **Donna Beatrice-Roberta Caronia**.

La Saracina e la Momma (Cristina Arnone che riesce nell'impresa di sfuggire lo stereotipo della servetta per ritagliarsi il ruolo di cerniera tra i due livelli, convenzionale-borghese e sovversivo-popolare, che serpeggiano nella commedia), entrano ed escono di continuo imponendo da subito l'idea che le linee e i temi dello spettacolo convergeranno tutti su colei che è il vero perno di questa versione dialettale, come aveva già intuito Alonge alcuni anni fa: donna Beatrice, la gelosa. Attorno a lei si apre l'altro tema centrale di questo lavoro, cioè la presenza urgente dell'elemento naturale, ferino, quasi bestiale che esce fuori prepotentemente al di là di ogni convenzione borghese.

Questo tema è fondamentale in Pirandello, in cui le simbologie ctonie e gli archetipi sono dati essenziali e troppo spesso negletti. Malosti, credo, riprende questa tensione come nucleo centrale della lettura del testo: la tensione tra l'aspetto convenzionale (la corda civile di cui parla don Nociu, il Ciampa della versione italiana) e quello della natura autentica e non imbrigliata (la corda pazza), che è un dato ferino, fisico, sensuale e di cui il testo, come questa messinscena, gronda di continuo.

Ma dicevo delle azioni fisiche che sono i dati di partenza per la drammaturgia degli attori sui propri ruoli. Partiamo da don Nociu, cioè dal Ciampa di Malosti. Ho la netta impressione che l'attore-regista abbia scelto una condizione fisica che lo stesso Pirandello aveva reclamato per la prima interpretazione di Angelo Musco, in una lettera all'amico e auctor del suo impegno teatrale Nino Martoglio: "mi raccomando poi per la truccatura di Musco. Parruca con zazzera e fiaccagote (corciolani) basette usu mulanciani [tipo melanzane NdA] [...] poi grossi occhiali a staffa con cerchi di tartaruga, per modo che abbiano aspetto di barbagnani.

Il carattere di Nociu Pampina è pazzesco (questo corsivo è di Pirandello il precedente mio); questa la sua nota fondamentale. Gesti, andatura, modo di parlare, pazzeschi. Coticché (sic) possa nascere veramente il sospetto e la paura che a un dato momento egli possa uccidere" (da Pirandello-Martoglio, *Carteggio inedito*, Pan editrice, 1980, p. 78). Ci sono alcuni dettagli in questa indicazione che sono, io credo, alla base della gestione fisica che ha informato il lavoro di drammaturgia dell'attore: cerco di isolarli. Rispetto alla didascalia del testo infatti Pirandello insiste qui molto sul carattere della pazzia, tanto da enfatizzare in corsivo l'aggettivo pazzesco in due occasioni

. Nociu non è dunque il loico ragionatore della lettura borghese ed ordinaria a cui si è sovente assistito, al contrario è un personaggio forsennato che partecipa dinamicamente allo svolgersi della danza di cui si diceva. Partendo da questa intuizione, Malosti ha scelto di usare delle gag slapstick alla Keaton, come già aveva fatto per Fosse e Walsh alcuni anni fa. Ma qui la forza di questa scelta è che appare motivata già dalla visione pirandelliana del testo: l'azione fisica e la musica di esso suggeriscono direttamente l'esecuzione, le variazioni musicali sul tema del personaggio, che determinano un Ciampa, diabolico e notturno, che reclama di esplodere fuori dall'abito civile entro cui deve giocare.

Ecco che l'elemento naturale, pre-giuridico, marca alcune movenze di Ciampa che nel secondo atto entra in scena con un'ascia, che scatena un esilarante balletto da farsa siciliana, dietro cui si cela però l'elemento dell'affermazione pre-giuridica: Nociu deve fare una strage per ristabilire l'onore, deve fare emergere l'elemento pazzesco per equilibrare lo sconvolgimento di quello civile provocato dall'operato dell'altro personaggio pazzesco della commedia: donna Beatrice. Per imbrigliare l'elemento destabilizzante della natura serve una nuova farsa convenzionale, Beatrice deve essere dichiarata pazza.

Roberta Caronia dà di Beatrice un'interpretazione in cui il lavoro fisico e il rapporto tra gesto, movimento e parola, determinano una drammaturgia dell'attore coerente con le premesse da cui parte la lettura del testo. Questo personaggio è sempre e comunque al centro della scena, attorno a lei ruota tutto. Malosti le restituisce la centralità che le aveva dato Pirandello e che le aveva tolto Angelo Musco con i tagli che aveva imposto al testo nel 1917, per la sua prima rappresentazione, nella volontà di non essere oscurato come protagonista.

Ora il testo torna alle sue premesse originarie: Beatrice è una figura che presenta tutti i caratteri della visione della donna che si impone nella drammaturgia europea tra otto e novecento.

Fin dalla prima scena la gestione del corpo è convulsa, tutta tesa a mostrare il tentativo di affermare la propria persona al di fuori del ruolo di moglie in cui si sente costretta. La Caronia gioca sulla prorompente sensualità del suo personaggio che la fa deviare dal ruolo di moglie convenzionale, tanto da farla sortire dai margini stessi della sua classe sociale per creare un pericoloso legame con la donna del popolo Rocca, 'a Saracina, autentica sovvertitrice della sottomissione femminile a cui anche Beatrice si ribella.

Ma la drammaturgia di attrice gioca tutta sui due piani: se nel primo movimento dello spettacolo il corpo di Caronia-Beatrice esplose in un lavoro fisico esplosivo, progressivamente lei diventa un pupo manovrato dalle altre figure borghesi (l'azzimato fratello Fifi e la borghesissima madre), incarnando plasticamente la teoria di don Nociu sul fatto che ciascuno di noi altro non è che un "pupo" ("pupi semu, don Fifi, [...]. Lo spirito divino trasi in nui e si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti"). La teoria di Ciampa diventa azione fisica che progressivamente costringe la gestualità dell'attrice, la quale costruisce una partitura che contrasta con l'esplosiva esuberanza della prima parte.

In questo è evidente che rispetto alla versione italiana, il testo dialettale offre di Beatrice una gamma di sfumature assai più articolata, ne fa per l'appunto un personaggio che evoca

richiami delle donne di Strindberg e che introduce suggestioni antimaschiliste che riverberano anche nell'animalità del personaggio della Saracina. A quest'ultima Paola Pace offre una dimensione ed una fisicità aggressiva e di femminilità ribelle a cui fa eco donna Sarina la moglie di Nociu.

A lei Roberta Crivelli offre una duplicità che riverbera il tema centrale scelto dal regista: in questo caso la scrittura scenica oscilla tra gesti meccanici guidati dal maschio Nociu e fisicità bestiale e naturale da cui prorompe la minacciosa ferinità femminile. Come si vede tutte azioni concrete, cavate dalla raffinatissima lettura del testo che però evitano di rimanere intellettualistiche osservazioni, per diventare gioco scenico. Lo stesso avviene per i maschi.

Vito di Bella è l'azzimatissimo Fifi: a prima vista il personaggio rimanda allo stereotipo da vaudeville alla Scarpetta del giovane viveur scapestrato. Ma molto presto la maschera convenzionale del personaggio si trasforma in mostro: la mostruosità è tutta nella cupissima scena finale in cui lo schieramento dei parenti di Beatrice appoggia la proposta di Nociu per riportare la sovversione che la donna ha creato alla norma civile.

Tutti sono d'accordo nell'inscenare la follia della donna. Anche questo personaggio è aiutato dalla **materialità del dialetto** che sfugge alla posticcia convenzionalità e consente di giocare il ribaltamento della maschera convenzionale (lo scapestrato) per costruire quella del cannibalismo borghese verso la genuina affermazione di sé di Beatrice.

Lo stesso vale per il delegato Spanò di Paolo Giangrasso: da sedotto funzionario di provincia, da buffo da commedia dialettale, anche lui percorre la stessa strada di Fifi e si trasforma in carnefice e guardiano attento della rigidità dei ruoli sociali.

Il lavoro concreto di questo gruppo di attori offre un Pirandello importante: assistiamo alla messinscena della famiglia come stanza della tortura. La famiglia normale è luogo di malattia, in cui i ruoli assegnati dalla struttura sociale sono limitazione della libertà.

Beatrice è un elemento di minaccia, di perturbamento. Come perturbanti per le ipocrisie sociali sono tutti coloro i quali oppongono la determinazione libera di sé, contro quella convenzionale di un ordine costituito: uno spettacolo alla faccia di ogni concezione della famiglia normale e tradizionale. Una ragione in più per vedere in esso un'importante lettura di quello che è il nostro vero poeta nazionale.