

*Alfredo Sgroi**

Università di Catania

L'ISOLA COME PALCOSCENICO: IL TEATRO SOCIALE DA NAVARRO A BRANCATI

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2018.016>

Date of receipt: 10.05.2018

Date of acceptance: 23.09.2018

The island as a palcoscenic: the social theater from Navarro to Brancati. In the works of Sicilian writers it is easy to notice the transformation of the island into a sort of a big stage with moving characters that become authentic actors who, in the same stage, perform the most disparate roles. The sign of the simulation thus connotes the interweaving of the stories of De Roberto, Tomasi, Consolo, and many others. Here, this theme is analysed, focusing on the most significant texts of the greatest Sicilian writers.

Keywords: Sicily; Theatre; Simulation; Stage; Rite; Holiday; Mask; Realism.

Wyspa jako scena teatralna: teatr społeczny od Navarra do Brancatiego. Motyw teatru jako „życia ludzkiego” znajduje swoje odbicie w wybranych utworach pisarzy sycylijskich, m.in. u De Roberta, Tomasiego di Lampedusy, Consola czy wielu innych przełomu XIX i XX stulecia. Autorzy przedstawiają południową wyspę słońca – Sycylię jako scenę teatralną, na której bohaterowie powieści i opowiadań stają się aktorami „rozgrywającymi” własne role.

Słowa kluczowe: Sycylia; teatr życia ludzkiego; rytuał; święto; maska; realizm.

La polemica sull'eccentricità della Sicilia esplode all'indomani del compimento del processo risorgimentale, anche se qualche sintomo aveva fatto la

* Alfredo Sgroi – Cattedra di Letteratura teatrale italiana all'Università di Lettere e Filosofia di Catania, e-mail: alfredo.sgroi1@tin.it.

sua episodica comparsa in precedenza¹. Si può dire, però, che il vero e proprio caso-Sicilia scoppia quando scrittori e intellettuali isolani proiettano all'esterno l'immagine di una terra segnata da piaghe o peculiarità che la rendono un *unicum* nel contesto nazionale. Un vero e proprio enigma, per certi versi; oggetto di analisi curiose, di scandalo per lo più, serbatoio inesauribile di miti e situazioni che nella pagina degli scrittori coagulano in storie dalle tinte forti, che sembrano contraddire quella corrente della civiltà occidentale orientate verso lo smorzamento dei toni, verso l'occultamento sapiente delle passioni primordiali. Questo è probabilmente il punto cruciale: la Sicilia è enigmatica per la sua esplosiva carica ferina, prodotta da abitanti che presentano un carattere del tutto peculiare, immersi come sono in un sistema socio-culturale arretrato, alieno dai mutamenti epocali in corso da secoli nel resto d'Europa, mummificato e reso impermeabile dalla deleteria presenza di un clero straripante e di un'aristocrazia cialtrona e fastosa. Da questa immagine stereotipata nascono gli inquieti interrogativi, le aspre rampogne, le scandalizzate reazioni e le polemiche tra i fautori della sicilianità e gli altrettanto vigorosi negatori dell'esistenza di un caso-Sicilia. Insomma, si fronteggiano ben presto due partiti agguerriti, forti di argomentazioni più o meno solide, espressione di una questione che trasversalmente attraversa la letteratura propriamente detta e la pubblicistica postrisorgimentale. Puntiamo naturalmente sugli scrittori isolani, tralasciando le questioni storico-sociologiche, e focalizzando l'attenzione piuttosto sull'immagine che della Sicilia è presentata in opere esemplari, che questa stessa immagine forgiavano e cristallizzano nell'immaginario dei lettori (e non solo).

Se in principio è, convenzionalmente, la celebre commedia di Mosca-Rizzotto, che apre idealmente i fuochi della polemica all'indomani dell'unità, tanto più se si considera lo straordinario successo colto sui palcoscenici di tutta l'Italia², a seguire è immediatamente la produzione letteraria di quegli scrittori, veristi o proto veristi, che puntano la loro attenzione sulla variegata realtà isolana. A loro si deve la costruzione dell'immagine dell'isola (che importa se vera, falsa o verosimile?); alle loro opere fa capo la diffusa opinione che l'isola stessa sia come un grande palcoscenico in cui si consumano delitti più o meno innocenti; tragedie soffocate o clamorose; in ogni caso, un palcoscenico affollato

¹ Un carrellata suggestiva si legge in L. Sciascia, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in *Opere*, Milano 2002, pp. 519–524.

² Significativa la testimonianza risentita del Pitрэ: «Poche commedie ebbero tanta fortuna quanta ne trovò questa in Italia, dove ne corso di ventitre anni conta più di duemila rappresentazioni». Un ruolo centrale, quindi, viene attribuito a questa commedia che, a dire di Pitрэ, ha divulgato l'immagine distorta della mafiosità siciliana. Cfr. G. Pitрэ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo 1989.

da marionette (o pupi di pirandelliana e più tarda ascendenza), che vivono nella sfera della simulazione. In questo gran teatro gli uomini-personaggi condividono i medesimi spazi e le stesse passioni: plebei mafiosi, galantuomini, aristocratici, tutti *ipocriti* che dietro la scorza di un fatalismo gesuita celano pulsioni che la civiltà non intacca: l'eros torbido, il senso del possesso (la roba); il commercio con la morte. Tutti elementi, questi, che innescano insospettite contiguità o conflitti implacabili che si consumano platealmente, come impone la logica teatrale.

Questa teatralità diffusa, con lo sfondo dei foschi colori dell'arretratezza, affiora già nelle pagine di Emanuele Navarro della Miraglia. Lo scrittore di Sambuca, indossando i panni del polemista, denuncia tra i primi lo stato di spaventosa arretratezza dell'isola, proprio nel cruciale 1863. Lo fa dalle colonne del foglio «L'indipendente», con una serie di otto articoli appassionati, in cui individua le radici dell'anomalia siciliana nel trionfo di un potere fondato sull'oziosità contagiosa alimentata dal gesuitismo che, sulla scia dello spagnolismo, alligna tra le pieghe della cultura siciliana da secoli, radicandosi in profondità³. Se in Sicilia il volto del potere è dunque quello dell'ozio arrogante, della violenza gratuita ai danni dei deboli, esso è cementato dal fatalismo rassegnato predicato ma non sempre praticato dal clero. Un clero invasivo, che come un veleno si è inoculato nelle vene dell'organismo siciliano. Ne scaturisce, a detta di Navarro, una miscela micidiale, che però non può giustificare certi giudizi superficialmente liquidatori sulla selvatichezza degli isolani e la conseguente ingovernabilità della Sicilia. Posto infatti che «la situazione politica è prodotto delle condizioni materiali e morali; degli antecedenti storici», è pur vero che un mutamento di rotta è possibile. Spetta per lo scrittore al nuovo corso risorgimentale incanalare le potenzialità positive di una terra ferace, fertilissima, che soltanto «il convegno della tirannia più stupido, e del più straziante gesuitismo» ha sottratto al flusso del progresso. Dunque, è possibile spezzare il circolo vizioso e agganciare la Sicilia al resto dell'Italia attaccando la roccaforte ecclesiastica, mentre già (in anticipo su Verga e Tomasi) il potere aristocratico è ormai corroso⁴.

I siciliani, insomma, non sono irredimibili e hanno qualità straordinarie «come tutti i figli d'Italia», con l'unico difetto «dell'esagerazione», che è poi l'elemento catalizzatore che muta gli eventi grandi e piccoli in altrettante scene teatrali. La conclusione è lampante: non c'è un vero e proprio caso-Sicilia. O se c'è, basta relativamente poco per uniformare i siciliani al resto degli italiani.

³ E. Navarro della Miraglia (1863), *Quistione siciliana*, [in:] C. Romano, *Emanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento*, Catania 1998, pp. 149–175.

⁴ «La proprietà cola dalle sacrestie. Clero regolare e laico, monasteri e conventi sono centri di assorbizione, paludi nelle quali va a putrefarsi la ricchezza nazionale... V'è troppo di tonache». *Ibidem*, p. 151.

Mentre però le soluzioni auspiccate sul piano politico ed economico sono tutte da sperimentare, al letterato piace crogiolarsi nella sicilianità negata e al contempo blandita, collocandola in quella ammaliante sfera teatrale in cui *l'esagerazione* del carattere siciliano può manifestarsi nei modi più sorprendenti.

Il palcoscenico, si sa, deve avere anche una scenografia adeguata, oltre che attori abili e rotti a tutte le finzioni. E per gli scrittori come Navarro lo sfondo ambientale è in questo senso il migliore possibile: le asprezze selvagge di una natura incontaminata, sotto un sole feroce che nutre colori abbaglianti, sono cioè il fondale in cui incorniciare i siciliani, che si muovono come mimi, o come pupi, o come marionette, recitando ogni giorno parti diverse, seguendo però uno spartito che ha poche note: l'eros, la roba, la morte. Pulsioni elementari che sono ammantate da sapienti o incaute finzioni, trasformandosi in puro teatro. Così, nel romanzo maggiore di Navarro, *La Nana* (1879)⁵, la seduzione che coinvolge in un gioco vorticoso di tradimenti e depistaggi il ricco Pietro Gigelli, Rosaria (la Nana sedotta), Rosolino e gli altri personaggi, si trasforma in una collettiva messa in scena, in cui ciascuno recita una parte assegnata⁶. Alla fine, non c'è alcun delitto d'onore, ma il rientro in una normalità che somiglia ad un copione già noto: la fanciulla sedotta dal signorotto ripiega nell'alcova del contadino, in una sorta di riproposizione aggiornata dello *ius primae noctae*, agli albori di quella declinazione dell'adulterio che da Verga in poi tante variazioni avrà nella letteratura siciliana. L'eros e la roba innescano insomma insospettabili contiguità, e diventano fattori di conflitto soltanto quando le regole del palcoscenico isolano vengono infrante o qualche personaggio risulta sfasato rispetto alla parte assegnata. I *tipi* sono però chiaramente definiti: il seduttore fatuo (solitamente aristocratico) che esercita il suo atavico diritto di caccia; la ragazza (preda) che cede alle lusinghe della carne, per poi pagarne lo scotto con la condanna sociale e il marchio dell'infamia; il cornuto gabbato che accetta per convenienza la sua parte e accoglie la femmina perduta; il tradito che reagisce con violenza e uccide il rivale; l'aristocratico rovinato e soppiantato dal sordido e rapace borghese. Tutto intorno, personaggi e guitti di contorno, anch'essi coinvolti a pieno titolo nella macchina della finzione, alla quale non può sottrarsi nessuno, pena l'esclusione sociale.

Lo conferma lo stesso Navarro delle *Storielle Siciliane* (1885), in cui si possono anche cogliere sorprendenti anticipazioni delle contorsioni cerebrali di Pi-

⁵ E. Navarro della Miraglia, *La nana*, Palermo 2004.

⁶ Se ne accorge subito uno dei primi recensori, C. del Balzo (1879): «questi personaggi si muovono su un palcoscenico [...] smagliante di colori, puro di disegno, perfetto di prospettiva». Cfr. C. Romano, *Navarro della Miraglia...*, p. 124.

randello, pur all'interno dell'ormai matura, se non declinante, stagione verista⁷. Infatti, note corrosive e ironiche, proto-pirandelliane, si possono rintracciare in racconti come *Filosofia coniugale*.

Il protagonista vive con straordinaria disinvoltura, da attore consumato, la sua condizione antifrastica di marito tradito e uomo d'onore, che astutamente finge davanti al palcoscenico della comunità di ignorare la tresca della moglie, dichiarandosi pronto a rivendicare i propri diritti coniugali davanti a chi, incautamente, lo accusa di approfittare della sensualità della moglie:

Dovete sapere, per vostra regola, mastro Vanni, che, senza offesa di alcuno, io sono un giovane di onore e vivo con la roba mia. Mi fido di Don Leonardo e lo lascio venire in casa, perché non c'è galantuomo più galantuomo di lui e perché d'altra parte mia moglie conosce il suo dovere e sa come regolarsi. Dio non lo deve permettere, ma se caso mai un giorno o r altro mi succedesse una disgrazia, sappiate che io non farei come fanno tanti mariti di mia conoscenza e non sarei contento finché non avessi bevuto il sangue dell'amante di mia moglie. Guardò intorno, come per vedere quale impressione avevano prodotto le sue parole, vuotò di un fiato il bicchiere che aveva innanzi, gettò per terra il culaccino, si alzò per andarsene e disse, prima di uscire, toccando con l'indice della mano destra la palma della mano sinistra rivolta verso il suolo: – Qua sotto non ci piove... Salutiamo⁸.

La scena è esemplare per cogliere l'aspetto teatrale del comportamento del siciliano, che parla e agisce come un attore, davanti ad un pubblico che lo osserva, calcolandone le reazioni, sapientemente dosando gli elementi della finzione, con un gusto spiccato per il melodrammatico. Ciò che qui conta per il marito tradito è soltanto salvare le apparenze (come per il Ciampa del *Berretto a sonagli*)⁹. Navarro smentisce così uno dei più consolidati *cliché* della presunta peculiarità siciliana. Qui, infatti, il siciliano tradito non uccide nessuno. Al contrario, vive beatamente, negli agi e nell'ozio, la sua condizione di mezzano-mantenuto dalla focosa moglie, che vende a caro prezzo la sua carne: «Da parte sua, donna Carmela non era mai impacciata per rendere felici ad un tempo suo marito e il compare medico. Ella si era adattata benissimo alla sua nuova condizione: faceva un certo lusso; si vestiva con eleganza; uscendo, portava il parasole, i guanti e il cappellino; aveva una serva e una balia; comprava la carne e il pesce, quando

⁷ E. Navarro della Miraglia E., *Storielle siciliane*, Catania 1885.

⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁹ L. Pirandello (1918), *Il berretto a sonagli*, [in:] *Maschere nude*, Mondadori, L. Pirandello, vol. II, Milano 1986, vol. II, pp. 355–405.

c'erano, perché don Ciccio voleva mangiar bene. Le spese le faceva don Leonardo; ma questo era naturale»¹⁰.

L'intreccio di *eros*, roba, teatralità si rintraccia anche in molte pagine di Luigi Capuana. Ad esempio nel romanzo *Giacinta* (1865), scritto ispirandosi a una storia vera e poi pubblicato nel 1879. L'opera scatena molte polemiche poiché in essa si narra la storia di una giovane donna, Giacinta, stuprata da bambina e che per questo costretta a condurre un'esistenza tormentata. Ella si innamora di Andrea Gerace, ma lo sceglie come amante, preferendo sposare uno scialbo spasimante. Così accetta consapevolmente il ruolo di «donna disonorata» e recita fino in fondo la sua parte a cui era predestinata dopo lo stupro.

Capuana compone anche degli scritti dedicati al folklore siciliano o polemici, come *L'isola del sole* (1892)¹¹, in cui si esamina il fenomeno del brigantaggio e della mafia, polemizzando con la falsa immagine della Sicilia che si era diffusa nel resto dell'Italia. L'isola, sostiene lo scrittore, non è affatto una terra popolata da uomini violenti e selvaggi, ma le sue miserie sono comuni a quelle di tutto il mondo.

La rappresentazione della teatralità siciliana anche in Capuana non ignora il ruolo cruciale di quel clero corrotto che è uno degli interpreti irrinunciabili di questa stessa teatralità: nella novella *Breviario di quaranta fogli* (da *Dalla terra natale*, 1915), ad esempio, il decano Monitoro preferisce all'esercizio sacerdotale il gioco delle carte; ne *I bestia* (da *Anime a nudo*, 1900), il prete Don Bastiano si dedica soprattutto ai piaceri della tavola, mentre il canonico Motta della novella *Padre Bombarda* (da *Perdutamente*, 1911) diventa prete per necessità economiche.

Capolavoro indiscusso di Capuana è però *Il Marchese di Roccaverdina*¹². Protagonista è un nobile siciliano, il quale uccide l'uomo che ha fatto sposare alla sua amante Agrippina Solmo. Del delitto viene accusato un innocente, che muore in carcere. Il marchese vive allora in preda al rimorso, alimentato dall'inquietante avvocato don Aquilante, un appassionato di spiritismo che dichiara di essere in contatto con lo spirito dell'ucciso. Alla fine il marchese, non riuscendo più a reggere il peso del rimorso, si uccide. Su questo intreccio si inserisce la rappresentazione efficace della vita di un paesino siciliano dell'Ottocento (Rabato), dominato ancora da rapporti sociali di tipo feudale; il marchese, ricco e orgoglioso della sua nobiltà, può infatti permettersi di prevaricare i suoi dipendenti esercitando un dominio erotico ed economico sui sottoposti.

¹⁰ E. Navarro della Miraglia, *Storielle siciliane...*, p. 11.

¹¹ L. Capuana, *L'isola del sole*, Caltanissetta 1994.

¹² L. Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, Milano 1991. Su questo romanzo cfr almeno A. Storti Abate, *Introduzione a Capuana*, Bari-Roma 1989, pp. 138-143.

Vere e proprie scene teatrali costellano anche molte pagine di Giovanni Verga. La sua fuga dalla Sicilia (1865; 1869) per Firenze non rompe infatti il legame con la cultura dell'isola. L'abbandono del sonnolento ambiente siciliano è giudicato da Verga necessario per costruire un'arte moderna e per farsi conoscere dal grande pubblico. Non a caso, proprio a Firenze scrive anche le sue prime opere. La sua vocazione teatrale è, quindi, molto precoce, ma può manifestarsi soltanto a Firenze, in un ambiente cosmopolita e aperto alle sperimentazioni. Salvo poi trovare solo nelle atmosfere siciliane quella diffusa e implicita teatralità che fa del mondo stesso un grande palcoscenico che ospita tante tragiche finzioni. Di esse sono protagonisti uomini e donne votati allo scacco finale, alla bruciante e inevitabile sconfitta che travolge tutti: vittime e carnefici.

È una sconfitta Maria, la protagonista di *Storia di una capinera* (1869), un romanzo in cui Verga sperimenta un metodo di lavoro basato sulla raccolta di documenti e testimonianze, da rielaborare recuperando con accenti originali il tema famoso delle monacazioni forzate, carico di valenze spettacolari in quanto fondato sulla tragica necessità della finzione. Qui già fa capolino l'ambientazione siciliana e riappare il tema della forza della passione amorosa, presente poi anche nelle ultime opere, ad esempio nelle novelle *I ricordi del capitano d'Arce* (1891)¹³, ma con una accentuazione dell'ironia distaccata e filosofica, che anticipa certi *raisonneurs* pirandelliani.

La realtà siciliana appare caratterizzata dalla presenza del male e dall'infelicità degli uomini, di fronte ad una Natura indifferente. Gli uomini agiscono infatti come marionette, recitando nel grande teatro della vita, lottando continuamente per sopravvivere e affermarsi, spinti dalle loro pulsioni che ne deformano espressionisticamente il volto, creando quello che lo scrittore chiama «le mille rappresentazioni del grottesco umano». Perciò molte *scene* delle opere di Verga hanno sullo sfondo il momento spettacolare del carnevale, come *La coda del diavolo*, da *Primavera e altri racconti* (1876)¹⁴, le feste religiose, come in *Guerra dei santi* (da *Vita dei campi*),¹⁵ i balli in maschera, funerali, riti magici. Il tutto a costituire un mosaico teatrale di grande ricchezza, in cui i personaggi agiscono come veri e propri *attori*, interpretando copioni che si costruiscono davanti allo sguardo vigile della collettività.

Proprio nelle novelle Verga trova la misura migliore per rappresentare la Sicilia in tutte le sue sfumature. Tutti i protagonisti della società siciliana diventano qui soggetti di studio e lo scrittore descrive ambienti e personaggi con esisti

¹³ G. Verga, *Tutte le novelle*, Milano 1981, pp. 131–214.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 43–55.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 199–207.

diversi: si passa dal bozzetto „rusticano” alla concentrata *tranche de vie* di ambiente popolare o borghese. Non mancano autentici apologhi, in cui i personaggi agiscono in vicende esemplari e dalla forte connotazione simbolica.

La contrapposizione tra l'essere e l'apparire è in essi costante, e il vero volto che sta oltre la maschera affiora soltanto in momenti eccezionali: quando stanno per morire, o quando compiono delitti efferati, dando libero sfogo alle loro passioni profonde. Lo conferma la facilità con cui Verga nell'ansiosa ricerca del successo torna al teatro con *Cavalleria rusticana* (1884)¹⁶. Vi si propone una vicenda in cui il tema erotico si intreccia con quello economico, a conferma che il mondo siciliano raffigurato da Verga è dominato da queste due passioni fondamentali: *eros* e avidità di ricchezza. L'immagine fosca della Sicilia concorda così con quella formulata dal sociologo Cesare Lombroso, che Verga ben conosce.

Al centro delle novelle verghiane c'è un personaggio singolo, colto nella sua evoluzione, prima di compiere un gesto clamoroso di ribellione, con la conseguente sconfitta finale. È il caso di *Jeli il pastore*¹⁷, che finisce in carcere dopo avere ucciso l'amante della moglie Mara. O il Turiddu Macca, protagonista di *Cavalleria rusticana*. L'umanità raffigurata in questa e nelle altre novelle è caratterizzata da sentimenti primitivi e violenti: essa vive in una realtà governata dalle ferree leggi dell'onore e dell'economia, la cui trasgressione provoca l'immediata punizione del colpevole. Per il darwinismo di Verga in questo mondo primitivo i deboli sono fatalmente destinati a soccombere. E anche quando, in un impeto di collera, si ribellano e uccidono i loro aguzzini, o distruggono se stessi, sono destinati alla sconfitta. Sono inutili i tentativi di esorcizzare le sofferenze ricorrendo a riti atavici e superstiziosi, in cui il cristianesimo si riduce ad una pratica esteriore e magica: *teatrale*. I personaggi di queste novelle, infatti, sono incapaci di provare sentimenti profondi e alla base del loro agire è sempre la ricerca dell'utile individuale, connesso allo *struggle of life*. Le stesse dinamiche sono presenti nella raccolta *Novelle rusticane* (1883), in cui però prevalgono momenti di corallità e diventa ancora più evidente il nesso esistente tra uomini e *milieu*. I dodici racconti sono caratterizzati da un'amara ironia, presente anche quando lo scrittore evoca atmosfere favolistiche. È il caso della *Storia dell'asino di S. Giuseppe*¹⁸, un apologo che ha come protagonista un asino, la cui vicenda terrena è una *via crucis* di sofferenze, prima della finale e liberatoria morte. Il tono di questa novella, come delle altre, privilegia il comico e il grottesco, che alla fine si rovescia in aperta tragedia. In *Libertà* l'esplosione rivoluzionaria, all'arrivo della

¹⁶ Ibidem, pp. 179–185.

¹⁷ Ibidem, pp. 129–162.

¹⁸ Ibidem, pp. 269–281.

truppe garibaldine, si realizza in un «furibondo carnevale del mese di luglio». E come accade nel carnevale, per un momento crea un «mondo alla rovescia», prima del quaresimale ritorno all'ordine¹⁹. Nella novella *Cos'è il Re* il protagonista, compare Cosimo, vive la straordinaria esperienza di conoscere direttamente il Re, salvo poi scoprire amaramente che lo stesso potere sovrano può decretare la sua fine. È una favola grottesca, il cui personaggio principale ripropone la topica del villano sconfitto dal potere. Come accade in *Pane Nero*, dove al delitto d'onore si sostituisce la rassegnata accettazione del tradimento (Lucia, figlia di compare Nanni, diventa l'amante del padrone, don Venerando) da parte di Brasi, che anzi si arricchisce grazie all'adulterio della fidanzata Lucia. In questa novella Verga coglie i sintomi di un cambiamento che investe la tradizionale etica contadina: la trasgressione erotica è accettata, purché siano rispettate le apparenze. Il teatro è perciò la dimensione in cui si muovono questi personaggi, chiamati a recitare un ruolo ben preciso: quello dei „cornuti felici”, anticipando certe tematiche pirandelliane. Non a caso le ultime novelle hanno come protagonisti attori e personaggi che vivono in una continua finzione, indossando davanti alla società, ridotta a un grande palcoscenico, una maschera grottesca.

Ne *I Malavoglia* (1881) l'intreccio si sviluppa negli anni a ridosso dell'avvenuta unità d'Italia. La storia raccontata nel romanzo di Verga è quella della famiglia Toscano che, come è normale nel mondo primitivo della piccola città di Acitrezza, ha perso la propria identità anagrafica per diventare semplicemente «I Malavoglia». Come per gli altri personaggi, il soprannome esprime la maschera che la comunità ha loro attribuito, e che essi accettano. La *voglia* che li perde è quella dell'arricchimento: il patriarca della famiglia, padron 'Ntoni, compra un carico di lupini che vuole rivendere a prezzo maggiorato. La febbre del guadagno cattura lui per primo, e porta ad una concatenazione impressionante di rovesci, tutti determinati dall'insuccesso economico: il carico dei lupini è perduto in un naufragio (ironicamente della barca battezzata Provvidenza). Allora i Malavoglia debbono attraversare un lungo percorso penitenziale, quasi una laica *via crucis* costellata di sofferenze e amarezze, fino all'emarginazione dalla comunità, prima di ritornare all'antica condizione di pescatori autonomi. La loro colpa, quindi, consiste nel tentativo di rigettare la propria *parte*, di acquisirne un'altra nel palcoscenico sociale dell'isola²⁰.

¹⁹ Ibidem, pp. 319–325.

²⁰ Vitaliano Brancati, in un articolo del 27 settembre 1955 (*L'orologio di Verga*), sottolinea che *I Malavoglia* è un'opera densa di momenti poetici, di quella particolare poesia dell'incolto e primitivo popolo siciliano che Verga fa parlare per la prima volta in un romanzo di ampio respiro.

In realtà, il romanzo è una delle opere più complesse e pluridimensionali dello scrittore. È, contemporaneamente: studio sociologico delle diverse classi sociali (ad eccezione dell'aristocrazia, nel microcosmo di Acitrezza sono rappresentate tutte le componenti della società), analisi del folklore siciliano, trattato di demologia, apologo, e altro ancora. Vi coesistono i codici propri del romanzo con l'impianto dialogico del teatro, ma dello speciale teatro dei pupi, che lo scrittore raffigura con il tono del cantastorie.

Il mondo popolare-primitivo qui rappresentato, in cui però agiscono, come componenti organiche, borghesi (Don Silvestro), intellettuali (Don Scipione), fuorilegge e soldati, chierici corrotti e finti rivoluzionari, è agitato da accese passioni, alimentate dall'ansia dell'arricchimento e da un *eros* torbido, sempre accuratamente nascosto sotto silenzi reticenti. In questo mondo disperato sono inutili anche gli appelli ad una divinità assente: le melodrammatiche implorazioni a Dio e ai santi si risolvono in uno scacco, perché l'unica forza motrice di questa società è l'economia. Questo micro-mondo di Acitrezza è chiuso in sé, e ogni intrusione esterna (della Chiesa, del governo, che rovina le famiglie imponendo il servizio di leva, tasse esose, o reprimendo il contrabbando) è giudicata negativamente. Ma è anche un mondo tutt'altro che idillico, poiché i personaggi che lo affollano godono nell'assistere alla rovina di coloro che vorrebbero migliorare la propria condizione sociale. Queste figure agiscono come in un grande palcoscenico, recitando continuamente parti imposte da regole ataviche e sottolineate da soprannomi connotativi. Il tono generale è dunque quello di una cupa tragedia che incombe sugli uomini, anche nei momenti apparentemente comici, quando l'agire umano si deforma in un grande e grottesco gioco delle parti. In questo *spettacolo*, in realtà, non ci sono veri vincitori, poiché la precarietà connota la condizione di tutti i personaggi.

La stessa immagine della Sicilia come un grande palcoscenico caratterizza il *Mastro-don Gesualdo* (1888). Al centro del *plot* è Gesualdo Motta, che scala la gerarchia sociale, fino a diventare ricchissimo. La sua ascesa culmina, in un corto circuito tra rapace ricerca della roba e pulsione erotica, con il matrimonio da operetta con la nobile decaduta Bianca Trao, e quindi con l'ingresso nell'aristocrazia provinciale

Quello di Gesualdo è, metaforicamente, il *dramma* della mancata affermazione della borghesia siciliana, che non riesce a diventare classe autonoma. Ma è anche *tragedia familiare*, caratterizzata dai conflitti che contrappongono padri e figli (come nel *Père Goriot* di Balzac o *Padri e figli* di Turgheniev), perché neanche l'istituto familiare può reggere all'urto dell'avvento della società borghese. Gesualdo (come padron 'Ntoni), in questo contesto, ha compiuto una colpevole *hybris*: infrangendo le regole ataviche si attira il fatale castigo, spiando

il tradimento delle proprie radici sociali e familiari e compiendo un autentico parricidio. Rinnegando il padre egli è condannato alla solitudine in vita e in morte, costretto a lottare contro tutti per acquistare prima, e difendere poi le sue ricchezze, trascorrendo la sua esistenza tra continue simulazioni.

Attorno a Gesualdo si muove un'umanità grottesca, composta da ingegnosi istrioni. In questa società-teatro vale la regola dell'*homo homini lupus*, e ognuno è pronto, per questo, a indossare una maschera diversa secondo i propri interessi, creando un vorticoso susseguirsi di *coups de théâtre*. Eros e ricchezza restano comunque gli elementi che imprimono un'apparente dinamicità ad una realtà sempre uguale, tragica nel fondo, che vanamente il protagonista tenta di mutare.

Anche nell'opera di Federico De Roberto campeggia la rappresentazione del microcosmo isolano. Dal seno di una nobiltà catanese indebolita dall'ozio e corrotta dall'esercizio del potere, De Roberto ha fatto partorire una galleria di personaggi-fantoccio, appiattiti in una condizione di sostanziale abulia, sullo sfondo di una crisi devastante dei valori tradizionali. Ciò è quanto emerge in alcune novelle de *La sorte* (1887), con la raffigurazione degli usi popolari siciliani (come nella novella *San Placido*, ironica rappresentazione della superstizione popolare, e *Nel cortile*).

Il capolavoro di De Roberto resta *I Viceré* (1894)²¹. Nel mondo teatrale siciliano qui descritto da De Roberto nulla cambia: i nobili e gli antichi potenti possono tranquillamente continuare ad esercitare il loro dominio sui sottoposti, magari cambiando superficialmente la loro condotta grazie alle loro qualità attoriali, ma nella sostanza restando uguali a loro stessi. La scena si svolge non a caso a Catania, tra i palazzi nobiliari in cui esplodono i conflitti per il potere, il possesso della ricchezza, l'eros (si veda lo stupro consumato da Consalvo, in linea con una topica consolidata), tra cupe descrizioni di ambienti macabri, parodie gustose, aspro anticlericalismo, ad elementi espressionistici e ironiche raffigurazioni di una società siciliana ipocrita, simulatrice, senza ideali.

A concludere la parabola avviata da Navarro, e per molti versi sottoposta alla massima tensione da Pirandello, ci limitiamo a menzionare i nomi di Brancati, Tomasi di Lampedusa e Consolo.

Di Vitaliano Brancati si può menzionare il *Don Giovanni in Sicilia* (1941)²², che ha come protagonista l'indolente Giovanni Percolla, emblema corrosivo di una sicilianità arsa dal desiderio erotico, ma al contempo sprofondata in una condizione di esasperante inerzia (sulla stessa linea anche *Paolo il caldo* e *Gli anni*

²¹ F. de Roberto, *I Viceré*, Milano 1988.

²² V. Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, Milano 1941. Su questo romanzo cfr. D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, Milano 1997, pp. 69–71.

Perduti). Questi vive la sua giovinezza a Catania, al fianco degli amici Ciccio Muscarà e Saretto Scannapieco, sodali e complici, anche loro incalliti *tombeurs de femme* e frequentatori di postriboli. Giovanni è incapace di lavorare; viziato e coccolato dalle sue sorelle, trascorre un'esistenza tra avventure galanti e viaggi inconcludenti (uno, a Roma). Il nodo di questa sua condizione tipicamente siciliana è dunque *l'eros*, la conquista rapace della femmina concepita come una «cosa di carne». Perciò il matrimonio è per lui una sciagura da esorcizzare ad ogni costo, dato che implicherebbe una assunzione di responsabilità in contrasto con la sua condizione di gaudente «vitellone». La svolta si verifica quando però incontra Ninetta che, dopo un corteggiamento descritto con pungente ironia, sposa. I due si trasferiscono al nord, e qui si completa la metamorfosi di Giovanni: diventa un esempio di efficienza, lavora puntualmente, rintuzza i discreti corteggiamenti delle femmine attratte dalla nomea di *gallo* siciliano, tradisce comunque la moglie incinta. Ma quando quest'ultima gli propone di tornare in Sicilia egli accetta volentieri; al suo arrivo le sorelle, vedendolo tanto sciupato, scoppiano in lacrime. Il rimedio è però semplice: un pranzo luculliano, degno della tradizione siciliana, e la classica pennichella. Fra le morbidezze del suo letto Giovanni sprofonda in un sonno pesante, metafora di un ritorno alla condizione originaria. Dunque Giovanni è migrante e siciliano (come fu l'autore), antieroe dell'inerzia atavica, dei torpori irredimibili, paradigma della condizione isolana, anche per le sue capacità metamorfiche, degne di un attore. La sua Sicilia è quella, sempre eguale, eppure anche diversa, degli scrittori isolani che l'hanno collocata nella dimensione del mito. In questo senso, ci sembra che l'opera brancatiana sia soprattutto un beffardo apologo. Nel senso che i suoi protagonisti, tormentati dai morsi dell'erotismo, con la loro lussuria spesso abortita in semplice vagheggiamento, sono dei veri e propri tipi paradigmatici. Brancati nella sessualità del maschio isolano rappresenta in effetti il contraltare teatrale di una secolare inerzia politica e culturale, un contrappeso grottesco alla sua inazione. Un ritratto impietoso, questo, ma tratteggiato senza la *pruderie* del moralista, al contrario con la lucidità di chi sa guardare la realtà dell'isola con l'occhio disincantato del grande scrittore. Lo stesso che connota la gelida analisi del palcoscenico siciliano realizzata da Tomasi di Lampedusa.

La vicenda narrata nel *Gattopardo* (1958) si svolge nella Sicilia posttrisorgimentale, esattamente negli anni compresi tra il 1860 e il 1910²³. Protagonista ne è un aristocratico, il principe Fabrizio di Salina, attorno al quale ruota il mondo fatuo di una nobiltà decrepita e ormai in irreversibile declino, colto nel tramonto malinconico di un'epoca che vede l'irrompere sulla scena della storia di una nuo-

²³ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Firenze 1958.

va, e vigorosa, classe sociale: quella borghese. Essa è rappresentata dai Sedara, una delle «iene» pronte a banchettare sulle spoglie dei Gattopardi²⁴.

Le vicende convulse che seguirono lo sbarco di Garibaldi a Marsala sono considerate con cinico e disincantato distacco dal protagonista del romanzo: è il momento del trapasso dalla monarchia borbonica a quella piemontese, opportunisticamente sostenuta dal nipote di lui, il giovane Tancredi, che col suo vitalismo sembra sottrarsi al generale clima di disfacimento che avvolge la famiglia del principe.

La corrosiva ironia si salda in più luoghi del libro con una visione del mondo disillusa e nichilista, nella quale traspare in filigrana la profonda angoscia esistenziale del protagonista. Quest'ultima si manifesta nell'assillante ritornare dei pensieri funerei che tormentano in continuazione il protagonista, anche nei momenti in cui è per lui più intenso il richiamo dell'eros e del piacere fugace della vita (si veda l'episodio della caccia nel cap. III). Sullo sfondo resta l'ironico affresco della *nuova* Sicilia postrisorgimentale, dominata dal blocco di potere scaturito dalla saldatura tra la vecchia aristocrazia e la nuova borghesia rampante, fino al tragico epilogo rappresentato dalla morte del Principe. A lui l'autore affida il compito di suo portavoce per scolpire le qualità peculiari dei siciliani:

I siciliani non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti; la loro vanità è più forte della loro miseria; ogni intromissione di estranei sia per origine, sia anche, se siciliani, per indipendenza di spirito, sconvolge il loro vaneggiare di raggiunta compiutezza, rischia di turbare la loro compiaciuta attesa del nulla... La ragione della diversità dev'essere in quel senso di superiorità che barbaglia in ogni occhio siciliano, che noi stessi chiamiamo fierezza, che in realtà è cecità. Per ora, per molto tempo, non c'è niente da fare.

Con *Retablo* (1987) di Vincenzo Consolo ci si trova di fronte un distillato di narrazione pura, giocata sul registro della visionarietà verbale; l'intreccio, se così si può dire, procede per incastri, ricalcando l'andamento del retablo teatrale (o pittorico) saggiato da Lope de Vega e Cervantes²⁵. Uno dei perni dell'azione è il viaggio del protagonista, randagio pittore settecentesco che rinfocola la tradizione del *grand tour* per rifuggire dalla sua passione amorosa per Teresa Blasco, poi sposa di Cesare Beccaria. Ma si tratta di un viaggio immerso in una atmosfera onirica, nel quale i residui realistici declinano costantemente verso il fantastico. Nello spazio chiuso e angusto del palcoscenico isolano si condensa

²⁴ Cfr. N. Zago, *I gattopardi e le Jene*, Palermo 1983.

²⁵ V. Consolo, *Retablo*, Palermo 1987.

così una vicenda dinamica, che si snoda in più luoghi, sospesi tra la metafora e la fisicità di una Sicilia assolata e fantastica, palcoscenico ideale per la storia favolosa del viaggio di Fabrizio Clerici, le passioni brucianti dell'ex monaco Isidoro, con la sua folle litania amorosa in onore dell'amata Rosalia. Le parole, come una musica fluente, si sono inseguite a ritmo travolgente, esaltando il carattere del delirio erotico.

Fabrizio Clerici sembra inizialmente incarnare il principio di realtà in un mondo, quello siciliano, dominato da accese passioni. È il corpo estraneo, l'aspirante *raisonneur* venuto dal nord razionalista ed illuminista per calarsi nella barbarie isolana e in essa trovare un lenimento alle sue stesse ansie amorose. Il suo itinerario, partito dalla barocca Palermo di Serpotta, per passare alla maliosa Segesta, e poi ad Alcamo, a Mozia, a Trapani (dove sperimenta la violenza della madre terra) per assistere ad un terremoto devastante, sembra quello di un distaccato amante dell'arte, di uno stendhaliano viaggiatore alla ricerca delle vestigia dell'antichità. Ed invece si rivela, con magica metamorfosi, parte integrante di questo mondo cencioso e fatato- capace di smisurate generosità e di azioni nefande- di cui si lascia inghiottire e che abbandona alla fine con struggente nostalgia.

Il susseguirsi di colpi di scena, le apparizioni fantastiche ed inquietanti, sontuosi costumi, musiche arcane e pitture scintillanti, ironie, paure, angosce di fronte al male del mondo, insomma i tanti contrasti che coesistono nell'esistenza, trasformano davvero la Sicilia incombente sulla scena in una grande metafora del mondo. E sul suo palcoscenico si muovono agevolmente briganti e pastori, monaci infoiati e fanciulle della suburra, poeti da strapazzo e selvaggi signorotti. Qui realtà e fantasia si inseguono e dileguano nell'animo dei protagonisti: e allora, ad un certo punto, Fabrizio deve interrogarsi sulla veridicità di quanto sta vivendo (o sognando). Insomma, la vita è sogno e il sogno è vita. In definitiva, e ancor più in Sicilia: teatro.

BIBLIOGRAPHY:

- Brancati V., *Don Giovanni in Sicilia*, Milano 1941.
 Capuana L., *L'isola del sole*, Caltanissetta 1994.
 Capuana L., *Il marchese di Roccaverdina*, Milano 1991.
 Consolo V., *Retablo*, Palermo 1987.
 De Roberto F., *I Vicerè*, Milano 1988.
 Navarro Della Miraglia E., *La nana*, Palermo 2004.
 Navarro Della Miraglia E., *Storielle siciliane*, Catania 1885.

- Perrone D., *Vitaliano Brancati*, Milano 1997.
- Pirandello L., *Il berretto a sonagli*, [in:] *Maschere nude*, L. Pirandello, Milano 1986.
- Pitrè G., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo 1989.
- Romano C., *Emanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento*, Catania 1998.
- Sciascia L., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in *Opere*, Milano 2002.
- Storti Abate A., *Introduzione a Capuana*, Bari–Roma 1989.
- Verga G., *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1981.
- Tomasi Di Lampedusa G., *Il Gattopardo*, Firenze 1958.
- Zago N., *I gattopardi e le Jene*, Sellerio, Palermo 1983.