

Quadri della Sicilia pagana: *la Sagra del Signore della Nave*

di Ignazio Castiglia*

Nello studio della *Sagra del Signore della Nave* la critica generalmente oscilla fra due poli diversi (ma non necessariamente opposti): da un lato v'è chi, come Camilleri, privilegia l'elemento folcloristico, ritenendola *tout court* la «drammatizzazione di una festa religiosa agrigentina»¹ che ha luogo nello spiazzo antistante alla chiesa di S. Nicola – particolare, quest'ultimo, ricavabile non dall'atto unico, in cui le didascalie accennano semplicemente a una «chiesetta di campagna» cui s'arriva tramite «una gradinata, o cordonata, consunta ed erbosa davanti al portale»², ma dalla novella *Il Signore della Nave* (1916) dalla quale il soggetto deriva³; dall'altro lato v'è chi, come Guglielminetti, ravvisa in essa un frutto tardivo del dannunzianesimo per quella commistione sacro-profano e quel gusto dell'orrido e dell'abnorme rintracciabile nella *Figlia di Iorio* o nell'episodio del santuario di Casalbordino nel *Trionfo della morte*⁴.

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Andrea Camilleri, *Le cosiddette quattro storie girgentane: "Lumie di Sicilia", "L'altro figlio", "La giara" e la "Sagra del Signore della nave"*, in AA.VV., *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, a cura di S. Milioto, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1978, p. 82.

² Luigi Pirandello, *Sagra del Signore della Nave*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico con la collaborazione di A. Tinterri, Milano, Mondadori, 2004, III, p. 421. A questa edizione si farà riferimento nelle successive citazioni del dramma.

³ «... il Signore della Nave si festeggia nell'antica chiesetta normanna di San Nicola, che sorge buon tratto fuori del paese, a una svolta dello stradone, tra i campi» (Luigi Pirandello, *Il Signore della Nave*, in Id., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1990, III, t. I, p. 421). A questa edizione si farà riferimento nelle successive citazioni della novella.

⁴ Marziano Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno, 2006, p. 263.

Diciamo subito che c'è del vero in entrambe le interpretazioni: il folclore è certamente una componente essenziale di questo dramma, non nel senso della rappresentazione degli usi e dei riti di una piccola comunità locale, ma in quanto *tableau vivant* che, mettendo in scena il manifestarsi delle credenze religiose di un popolo, esplora le contraddizioni e le degenerazioni del suo rapporto con la sfera del divino, rileva le aberrazioni cui questo conduce e svela quel comune fondo di superstizione e fanatismo generalmente rinvenibile nelle cerimonie collettive di devozione presso tutte le civiltà primitive.

Quanto invece al rapporto con il Vate, pur essendo lampante la presenza nella *Sagra* di talune suggestioni di matrice dannunziana, ci sembra tuttavia che le affinità siano perlopiù di natura scenico-rappresentativa: ci riferiamo, ad esempio, all'impegno profuso dall'Immaginifico per la *première* della *Figlia di Iorio* nell'accurata ricostruzione di un Abruzzo arcaico attraverso la meticolosa scelta degli abiti, dei mobili e delle suppellettili⁵, ciò che fa il paio con l'ossessivo scrupolo con cui il capocomico Pirandello avrebbe curato i costumi tipici siciliani pretesi con forza per tutti gli attori e le 130 comparse alla prima romana del 2 aprile 1925⁶; oppure, ancora, alla contaminazione fra elementi rituali cristiani e pagani che scadono fatalmente nell'isteria collettiva e nello spargimento di sangue – e come non pensare qui, più ancora che alla tragedia abruzzese e al romanzo con protagonista Giorgio Aurispa, alla giovanile novella *Gli idolatri*, nella quale l'autore, ancora sedotto da istanze veristiche, racconta, sulla scorta della verghiana *Guerra di Santi*, della rivalità fra due comunità limitrofe nel culto dei rispetti-

⁵ «Bisogna assolutamente rifiutare ogni falsità teatrale; cercare utensili, robe, suppellettili che abbian l'impronta della vita vera...» (Gabriele D'Annunzio, *Lettera a Francesco Paolo Michetti* [31 agosto 1903], in Id., *Il fiore delle lettere. Epistolario*, a cura di E. Ledda, introduzione di M. Guglielminetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 162).

⁶ È stato giustamente rilevato che il costume in Pirandello è funzionale alla «costruzione del personaggio, elemento di caratterizzazione psicologica e supporto per l'interpretazione dell'attore» (Silvana Sinisi, *La costumistica teatrale nell'epoca di Pirandello*, in AA.VV., *Pirandello e il teatro*, Palermo, Palumbo, 1985, p. 272); in questo modo «la figura del costumista finora quasi inesistente o limitata a compiti di trovarobato [...] acquista [...] una nuova dignità artistica e creativa pari a quella dello scenografo» (ivi, p. 270). Su questa *première* romana, inaugurativa del Teatro d'Arte presso la Sala Odescalchi, si rinvia ad Anna Sica, *Pirandello: l'attore entro le righe*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1994, pp. 70-8, e Patricia Gaborik, «C'era Mussolini»: *Pirandello e il Teatro d'Arte*, in AA.VV., *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, III, pp. 533-40.

vi patroni, rivalità culminante in un'ecatombe di atavica efferatezza? Per non parlare poi de *La nave*, nella quale non soltanto si assiste alla restaurazione di un neopaganesimo costellato di rituali orgiastici che hanno luogo all'interno di una basilica e di immolazioni efferate, ma è previsto un numero ingentissimo di figuranti che ne fanno un perfetto esempio di teatro di massa. Mentre però per D'Annunzio la rappresentazione teatrale è essa stessa un rito officiato dall'attore in cui s'incarna il Verbo del Rivelatore e la platea è la moltitudine muta cui spetta unicamente assistere alla cerimonia⁷, per Pirandello il pubblico è parte integrante della messinscena non meno delle comparse, le quali, non a caso, dal fondo della sala fanno il loro ingresso: lo spettatore non è più tale, non è più chiamato a contemplare inerte quanto si svolge sulla ribalta del palcoscenico, ma diviene anch'egli attore ritrovandosi, volente o nolente, a partecipare alla sagra.

Se dunque al dannunzianesimo in qualche modo guarda Pirandello, di fatto è solo per gli aspetti più esteriori e francamente meno rilevanti della sua drammaturgia: se ne può cogliere una chiara avvisaglia nella didascalia introduttiva dell'opera, laddove si fa riferimento agli «*spettatori di buono stomaco [che] avranno preso posto*» (p. 421), ciò che svela un malcelato e un po' ingenuo compiacimento dell'autore per l'esibizione del macabro e del mostruoso come mezzo per sconcertare e far inorridire gli astanti. Fortunatamente egli non si limita a questo, e si può affermare anzi che la *Sagra*, ben più delle succitate opere dannunziane, palesa la sua adesione di fondo a quel primitivismo costellato di rituali d'immolazione e feroci olocausti che è parte rilevante della produzione teatrale del Primo Novecento e per la resa del quale è essenziale qui quell'elemento folcloristico nel senso di etnografico – e, nella fattispecie, siciliano e girgentano – su cui comprensibilmente molto puntava Pirandello.

È noto che il teatro europeo di quegli anni è ossessionato dal guardarsi allo specchio per comprendere appieno, in un'epoca nella quale subisce viepiù la concorrenza di altre forme di intrattenimento delle masse, cinematografo *in primis*, la propria natura, cosa deve o vuole essere, come rapportarsi con il pubblico e con il potere, se e

⁷ «Il drama non può essere se non un rito o un messaggio [...]. Bisogna che la rappresentazione sia resa novamente solenne come una cerimonia, comprendendo essa i due elementi costitutivi d'ogni culto: la persona vivente in cui s'incarna su la scena come dinanzi all'altare il verbo d'un Rivelatore; la presenza della moltitudine muta come nei templi...» (Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco*, in Id., *Prose di romanzi*, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1955, II, p. 650).

come modificare il suo linguaggio e le sue tematiche. Ecco che allora l'esigenza manifestata da Georg Fuchs di una «riteatralizzazione del teatro»⁸, di una sua complessiva rifondazione e palingenesi, si inverte nel recupero, teorizzato da Béla Balász, del «significato religioso del dramma da cui ha avuto origine e che ne ha determinato la forma», ovvero della «emozione collettiva dionisiaca»⁹. Da qui la centralità della 'festa arcaica', che, con le sue implicazioni legate all'idea del Ritorno, costituisce, come rileva Umberto Artioli, una rottura «con l'idea del tempo maturata in Occidente: la storia come sequenza rettilinea, come avanzamento e progressività. Rovesciando la retta in movimento curvo su se stesso, qualcosa di poco compatibile con l'essenza della modernità, s'avventa sulla lezione illuminista mostrandone il volto nascosto»¹⁰. Si tratta, come ognuno può comprendere, di un'autentica rivoluzione copernicana, perché priva la borghesia della possibilità di osservare se stessa sulla scena come in uno specchio e di ritrovarvisi sociologicamente, con tutte le proprie miserie umane e materiali. Ogni rassicurante certezza circa la fondatezza degli ordinamenti sociali e civili, ogni ottimistica visione relativa al rapporto uomo-natura e alla capacità degli uomini di aver ragione di essa tramite il progresso scientifico e tecnologico viene di colpo spazzata via con un salto verso una dimensione metastorica che solo in senso lato può definirsi pagana: essa, infatti, non è che la riattivazione di quel sentimento della natura che latita nell'autocoscienza dell'individuo e in virtù del quale può ricomporre la frattura con il cosmo prodottasi nelle moderne strutture societarie e ripristinare la perduta sintonia (e sinfonia) con la Grande Madre. L'olocausto, l'ecatombe, la cerimonia propiziatoria, l'immolazione ed autoimmolazione entusiastica, la possessione estatica, la festa cruenta sono gli elementi di una rinnovata ritualità che è primitiva non perché richiami in uso da un passato ancestrale primordiali istituti re-

⁸ Cfr. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 31 ss., e Serena Manfreda, *Fra sperimentalismo e "tradizione creatrice": l'esperienza del Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia (1923-1936)*, in AA.VV., *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno alla "Arte Nuevo"*, Atti del Seminario internazionale (Firenze, 19-24 ottobre 2009), a cura di G. Poggi e M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 496-7.

⁹ Béla Balász, *La teoria del dramma*, in Id., *Scritti di teatro. Dall'arte del teatro alla guerriglia teatrale*, a cura di E. Casini Ropa, Firenze-Milano, La Casa Usher, 1980, p. 37.

¹⁰ Umberto Artioli, *Teoresi scenica e primo Novecento*, in AA.VV., *Teatro: teoria e prassi*, a cura di E. Scrivano, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1986, p. 24.

ligiosi e sociali, ma perché mira a riannodare il legame spezzato con una divinità che non è l'idolo, il feticcio venerato dalla superstizione popolare, bensì una misteriosa entità immanente della quale l'uomo e il cosmo sono parte integrante e al di fuori della quale nulla esiste. Il recupero di questa dimensione cultuale e culturale non si configura dunque in alcun modo come ritorno al caos, a un dissennato ed efferato disordine antistorico: esso è piuttosto la rifondazione di quella primigenia armonia, di quella «divina euritmia»¹¹ per cui l'uomo e l'universo tutto pulsano all'unisono. Nell'estasi mistica, nell'adorazione dell'ente supremo, nella consegna *toto corde* ad esso di se stessi fino all'invasamento e all'euforia dionisiaca prende così corpo, si fa carne viva e pulsante agli occhi degli spettatori il nuovo – eppure antico – sentimento del sacro, sganciato dalla ragione e proteso al recupero della smarrita purezza, della primordiale eufonia fra l'uomo e gli elementi. Ecco allora nel capolavoro di Igor Stravinskij e Sergej Diaghilev *La sagra della primavera. Quadri della Russia pagana* (1913) compiersi il sacrificio dell'eletta chiamata a propiziare il rigoglio dei campi con la propria morte fra danze tribali, cortei sacerdotali, cerchi misteriosi ed evocazioni degli antenati; ed ecco parimenti pochi anni dopo, in un'altra *Sagra*, quella *del Signore della Nave*, in altri quadri che potremmo definire 'di una Sicilia pagana', prendere corpo, dinnanzi a un «grande macabro Crocefisso insanguinato» (p. 446), in uno spiazzo inondato dal sangue dell'avvenuta scanna, in un tripudio di strida, invocazioni e pianti, l'«osceno e spaventoso spettacolo della bestialità trionfante» (p. 444). In ambedue i casi il recupero di questa dimensione primigenia ha comportato che si sia fatta tabula rasa di ogni stereotipata percezione della natura e delle pratiche devozionali: così, se nel più famoso titolo dei Ballets Russes, efficacemente definito da Jean Cocteau «géorgiques de préhistoire»¹², si assiste al rovesciamento della tradizionale visione idillica e rassicurante della primavera per dar luogo allo scatenamento di una brutalità e di una ferocia che celebrano il rinascere della vita fra gli spasimi della morte, nel dramma pirandelliano la venerazione del nume miracoloso e il fervido omaggio al suo simulacro cedono il posto all'adorazione scomposta e isterica di una divinità pagana assai prossima al vitello d'oro fabbricato da Aronne per gli Israeliti.

E tuttavia, sotto molteplici aspetti, la *Sagra del Signore della Nave* costituisce un *unicum*: nella maggior parte dei testi teatrali appartenen-

¹¹ Ivi, p. 26.

¹² Jean Cocteau, *Igor Stravinsky et le Ballet Russe*, in Id., *Le Coq et l'Arlequin – Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918, p. 64.

ti al genere, infatti, lo scatenamento orgiastico, l'invasamento dionisiaco, l'ecatombe non riescono a prescindere da un loro inquadramento in un tempo e in un luogo ancestrali, quasi non fossero concepibili al di fuori di una dimensione atavica, magari fumosa, evanescente, ai limiti del non-tempo e non-luogo, ma comunque lontana dagli assetti della coeva società borghese. Si pensi, in tal senso, alla vaga e astratta Russia precristiana di Stravinskij, emblema di una civiltà aurorale identica nei suoi gesti e nelle sue credenze a quella di ogni altra regione della terra, oppure, ancora, alle remote e recondite regge di Argo e di Tebe in cui Hofmannsthal (nell'*Elektra*) e Cocteau (nell'*Antigone* e nell'*Oedipus rex*) reinnescano eccidi ed olocausti mitici che divengono riti di purificazione collettiva. Pirandello, viceversa, conferisce alla sua opera un colore locale insistendo sulla sicilianità dell'ambiente in cui si svolge l'azione e collocandola nella contemporaneità.

La scelta di un'ambientazione coeva alla rappresentazione è in gran parte ascrivibile alla volontà del drammaturgo di coinvolgere la platea nella messinscena catapultandola con forza all'interno della sagra, ciò che non sarebbe accaduto se essa si fosse svolta in un'epoca ancestrale, circostanza, questa, che avrebbe obbligato il pubblico a contemplare un'azione proveniente da una dimensione altra senza un immediato, veristico riconoscimento spazio-temporale (e la conseguente partecipazione emotiva). Pirandello, invece, proseguendo la sperimentazione iniziata con i *Sei personaggi* e destinata di lì a poco a culminare in *Questa sera si recita a soggetto*, mira qui a una trasformazione ideale della sala in parte integrante (e attiva) dello spettacolo: la passerella sopraelevata posta fra le due file di poltrone dalla quale attori e comparse fanno il loro ingresso abolisce ogni residua distanza, ogni soluzione di continuità fra palcoscenico e platea, divenuta così una sua naturale prosecuzione¹³. La sperimentazione pirandelliana non si limita qui peraltro a tali innovazioni sceno-tecniche, ma si spinge fino a un accenno di recitazione a soggetto imposta dall'autore ai personaggi di contorno:

¹³ Si rinvia in merito al fondamentale contributo di Claudio Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 86-104, ove, fra l'altro, si individua nell'allestimento curato da Firmin Gémier del dramma *Les Butors et la Finette* (1917) di François Porché uno dei maggiori antecedenti della *Sagra*. In esso, infatti, «la sistemazione dello spazio viene impiegata per creare un'atmosfera liturgica, sacrale. Dal fondo della sala si muove solennemente un lungo corteo "di madri e di spose" che accompagnano i giovani sul palcoscenico, "verso l'altare del sacrificio". In sala tutte le spettatrici, secondo le intenzioni della regia, si devono unire "con il pensiero" alla processione che attraversa la platea, mentre esplode la commozione generale» (ivi, p. 90).

Dietro le quinte a destra e a sinistra, più o meno lontani e regolati sulle pause dal Direttore di scena per modo che non disturbino troppo la recitazione, cominceranno a udirsi i berci dei venditori, cantilenati e ripetuti d'ora in ora con varietà, durante tutta la rappresentazione. Qui se ne trascrivono alcuni; altri potranno essere aggiunti, purché abbian colore e diversità di tono e di cadenza (p. 422).

Questo fatto, nondimeno, non ci autorizza a ravvisare nell'opera «una sorta di canovaccio per la rappresentazione»¹⁴, come ha invece fatto Camilleri, dato l'apporto meramente acustico dell'improvvisazione («diversità di tono e di cadenze», raccomanda Pirandello). D'altronde il testo è estremamente puntuale e severo nella definizione dell'azione scenica e dei personaggi, nulla lasciando al caso o all'estro degli interpreti e palesando anzi, nelle numerose e ampie (ma mai prolisse) didascalie, una precisione degna di uno spartito musicale¹⁵. Il problema principale, nell'allestimento della *Sagra*, risiede appunto nella difficoltà di seguire alla lettera le meticolose indicazioni dell'autore, che lasciano al regista e agli interpreti ben pochi margini di libertà – ciò che ne ha probabilmente determinato la pressoché totale scomparsa dai nostri palcoscenici. Come e ancor più che nella Trilogia, la didascalia non si limita a descrivere gli ambienti o le fattezze esteriori dei personaggi, ma, col rigore inflessibile e la sicura maestria di un capocomico, delinea l'azione, calcola con precisione i movimenti di ciascuno, progetta minuziosamente le luci, plasma i caratteri dei protagonisti e delle comparse, ne delinea l'autentica personalità facendo emergere lo stridente contrasto fra ciò che essi sono e ciò che vogliono apparire, oppure ne tratteggia con felice intuito la triviale sguaiataggine soffermandosi semplicemente su un gesto o una peculiarità del loro aspetto o del loro abbigliamento. Si veda, ad esempio, il «garofano rosso infitto sull'orecchio destro» del Tavoleggiante, laddove il Tavernajo è poco prima descritto come «lardoso, con un tòcco di carta in capo, in maniche di camicia rimboccate sulle braccia e un grembiulone di traliccio a righe bianche e turchine» (p. 422): una mostruosità fisica che si sposa con quel dettaglio floreale probabilmente allusivo a una ben precisa ideologia (d'altronde la pre-

¹⁴ Camilleri, *Le cosiddette quattro storie girgentane*, cit., p. 87.

¹⁵ Ha osservato acutamente in merito Roberto Alonge: «Siamo a una inversione totale delle parti: non la didascalia che integra le battute, ma la battuta [...] che integra la didascalia» (*La scenotecnica e la scenografia teatrali*, in AA.VV., *Pirandello e il teatro*, cit., p. 261). Dello stesso avviso Achille Mango, che nota: «Il rapporto didascalia-dialogo risulta capovolto rispetto ai lavori d'altro tenore, a tutto vantaggio della ricerca scenica nella quale questo atto rientra» (*Funzione della didascalia nell'atto unico*, ivi, p. 391).

mière della Sagra, con Mussolini in prima fila, assumeva per Pirandello il valore di una consacrazione politica a tutti gli effetti)¹⁶. E si consideri altresì la grossolanità della Donnaccia che entra in scena subito dopo la processione dei miracolati insieme a due operai infoiati: sarebbe bastata la descrizione iniziale di costei per suggerirne l'oscena licenziosità («*di sconcia grassezza e violentemente imbellettata, è già ubriaca; i due uomini cercheranno di trattenerla*»), ma Pirandello pretende da lei una posa che meglio di ogni ritratto ne sancisce definitivamente l'impudicizia: «... *buttandosi a sedere su una seggiola con le gambe discoste e aprendo le braccia*» (p. 425). Notevole si rivela fin da subito quel contrasto sacro-profano che esploderà clamorosamente nell'imbestiamento finale, ma che il drammaturgo prepara già qui come nella successiva apparizione di «*un modesto scrivano, la moglie, due figlie e un giovane amico di casa: quello, striminzito in un antico farsetto abbottonato fino alla gola, col tubino inverdito, un po' di lato; due bei baffi lisciati e pettinati a scimitarra; le ali del solino sotto il mento e la cravattina rigida annodata a farfalla; la moglie grassa e le figlie grassottelle, vestite ancora estivamente, di velo; il giovane amico, ancora in paglietta, con certe ghette sfilacciate che lo fan pare un piccione con le zampe impennate; molto in pensiero dei larghi polsini staccati, che non gli scappino fuor delle maniche*» (pp. 427-8): lo scrivano, autentico straccione che s'atteggia – con poca fortuna – a borghese sforzandosi di celare la miseria del suo stato, mentre cerca un posto ideale per assistere alla processione, proferisce una battutaccia rivolgendosi all'amico, non meno miserabile di lui, provocando la reazione indignata della pingue matrona:

LO SCRIVANO (*cominciando ad attraversare il ponticello, rivolto al giovane*) Eh, avesse veduto quanta più polvere per lo stradone, quando le sottane delle donne usavano lunghe e frullavano tutte, con l'insaldatura da piedi.

In confidenza:

E anche loro, sotto, la polvere! Ih ih ih.

LA MOGLIE Martino, le ragazze! (p. 428)

Ma è nel grottesco ritratto della famiglia Lavaccara che Pirandello, ancor prima che cominci la disputa col Giovane Pedagogo sulla superiore dignità dell'uomo o del porco, ci fornisce implicitamente la soluzione alla *vexata quaestio*:

¹⁶ Va peraltro ricordato, con Anna Sica, che «Mussolini aveva concesso un sovvenzionamento al Teatro D'Arte di cinquantamila lire per permettere al drammaturgo siciliano e ai suoi amici fondatori del Teatro di allestire subito i primi spettacoli» (Pirandello, cit., p. 71).

Il signor Lavaccara è provvisto d'una enorme rosea prosperità di carne che gli tremola addosso. Le sopracciglia fortemente segnate, sotto la fronte tonda come un boccale, gl'imprimono però nella faccia gargaia stupida e volgare quasi un segno di tristezza avvilita. La giacca nuova di stoffa turchina par che debba spaccarglisi alle spalle, come i calzoni di tela bianca, alle cosce. Ha una fiammante cravatta rossa, una massiccia catena d'oro al panciotto, da cui pende un gran corno di corallo tra altri ciondoli contro la jettatura, e una robusta canna d'India in mano, con un bel corno anche lì per manico.

Parrà il ragazzo, di circa dieci anni, un majalotto vestito alla marinara.

La moglie, con un abito verdone tutto a sbuffi, non sarà meno grassa, né meno goffa e bestiale d'aspetto del marito (p. 434).

Chi è l'uomo e chi è la bestia, vien da chiedersi. Se davvero il porco Nicola possedeva l'intelligenza di un uomo, è certo che il suo padrone dimostra la stupidità di un animale, al punto da non avvedersi nemmeno di essere schernito dal precettore, dal Tavoleggiante – che si infila nella discussione tenendo bordone al giovane dotto – e infine persino dal Tavernajo, che significativamente gli porta «*un truogolo [...] di maccheroni*». Come si vede, le didascalie, definite da Luigi Squarzina con una felice formula «strindberghiane/espressionistiche»¹⁷, sono essenziali alla comprensione del dramma, e il rispetto di esse in una ipotetica rappresentazione è *conditio sine qua non* per la salvaguardia del significato dell'opera.

Per quanto attiene alla scelta del luogo, invece, molto probabilmente vi si può intravedere un certo retaggio veristico che, in qualche misura, condiziona ancora il nostro scrittore, come pure molti degli autori del tempo: perché se è vero, come diceva Leonardo, che «ogni omo sempre si trova nel mezzo del mondo e sotto il mezzo del suo emisferio e sopra il centro d'esso mondo»¹⁸, è vero altresì che gli uomini non sono uguali a tutte le latitudini e che, come già Capuana insegnava, nel regionalismo è la «piena natura», «la sincerità delle indoli e dei caratteri»¹⁹, ciò che lo configura come adesione alla vita. Niente affatto casuale è dunque che i dialoghi siano impregnati di una caratteristica

¹⁷ Luigi Squarzina, *Pirandello e la «maniera» ovvero «Ciascuno a suo modo» e il teatro totale delle avanguardie*, in AA.VV., *Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di S. Milioto, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1983, p. 186.

¹⁸ Leonardo da Vinci, *Pensieri*, 32, in Id., *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli, 1999, p. 68.

¹⁹ Luigi Capuana, *Gli «Ismi» contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di G. Luti, Milano, Fratelli Fabbri, 1973, p. 111.

koinè isolana, dalle tipiche iterazioni nelle interrogazioni-interiezioni («Che parte e parte volete che ci abbiano i suini?», pp. 428-9) alle forme sintattiche in cui la copula segue il predicato («Più intelligente, più intelligente d'un uomo, era!», p. 436). Ma il peso determinante del naturalismo appare ancor più palese allorché si consideri l'unico personaggio del dramma – a parte il Giovane Pedagogo – estraneo alla sagra che sta per celebrarsi e all'invasamento collettivo che ne conseguirà, ovvero il Mastro-Medico, dietro la cui maschera l'autore si diverte a celare se stesso mentre osserva e analizza con impeccabile spirito critico di origine positivista e sicura perizia d'antropologo l'incipiente festa. La figura di questo ufficiale sanitario, incaricato dal Comune «di badare alla prima scanna dei porci che si fa ogni anno per questa festa del Signore della Nave» (p. 426), costituisce significativamente un efficace contraltare a quella del precettore: mentre infatti quest'ultimo si presenta «*magro, pallido e biondo, vestito di nero: spirante*», come recita la didascalia, che aggiunge sarcasticamente «*Poeta in petto, difende dall'ironia dei digiuni e dall'oscena brutalità delle quotidiane esperienze la fede incorruttibile nei valori ideali della vita e soprattutto l'umana dignità*», l'altro appare viceversa come «*un vecchiotto arzillo, mal vestito, con un cappellaccio di paglia in capo di parecchie estati e un bastone in mano, da pecorajo*» (p. 426). L'uno si atteggia a idealista e ostenta il suo schifiltoso distacco dalla sagra sforzandosi di mostrare una superiorità che vistosamente contrasta col suo aspetto allampanato e da indigente, mentre l'altro, col suo fare bonario e la sua sapiente semplicità, si rivela uomo di mondo che, in virtù della sua annosa esperienza, esamina e spiega senza giudicare, mantenendo la mente aperta dinanzi a ogni evento umano, vero erede dello scienziato positivista. Così, dopo aver individuato nella stagione l'unica connessione ipotizzabile fra la scanna e la festa («Proibita di estate come nociva la carne suina, ora che con l'autunno il tempo dovrebbe cominciare a rinfrescare [...] s'aspetta questa prima domenica di settembre dedicata alla festa del Signore della Nave che si fa qui in campagna, per permetterne la macellazione», p. 431), di fronte alla scandalizzata reazione dell'aio, vegetariano, alla notizia che i porci verranno «sparati scorticati squartati» (p. 433) *coram populo* sulla pubblica piazza, il Mastro-Medico ne rintuzza lo sdegno riconducendo la tradizione al «primitivo carattere sacro» della sagra e aggiungendo una interpretazione etimologica che, non escluderemmo, potrebbe alludere beffardamente al primo poema delle *Laudi dannunziane*: «E ricordi al suo discepolo Maia, madre di Mercurio, da cui quest'animale ripete il suo più nobile nome» (*ibid.*).

La scanna dei porci, al pari dell'accesa disputa fra il Giovane Pedagogo e il Signor Lavaccara sulla superiorità dell'essere umano o del porco, serve a Pirandello per introdurre il tema – non nuovo nel Nostro – dell'imbestiamento dell'uomo, del manifestarsi in esso di una natura zoomorfa ancor più lampante allorché questi si sforza di ammantarla di una dignità e di un decoro artefatti, sicché la mostruosità delle fattezze esteriori e la trivialità dei gesti lasciano ben trapelare una condotta di vita ignominiosa e oscena. È lo stesso autore a rimarcare la centralità di questo concetto in una illuminante intervista a Luigi Freddi datata 11 novembre 1924 nella quale si legge:

La Sagra del Signore della Nave è un affresco violentissimo nel quale ho voluto rappresentare quanto c'è di tragico nella bestialità umana; è la rappresentazione del peccato e della penitenza di questo armento umano che ha in sé qualcosa di bestiale!²⁰

L'emergere di tale animalità non avviene tuttavia, come già ne *L'uomo, la bestia e la virtù*, attraverso la rappresentazione di stratagemmi, non meno turpi che ridicoli, atti a mascherare comportamenti lascivi ufficialmente esecrati dalla morale borghese, bensì seguendo due diversi percorsi che non solo si incrociano di continuo nel loro dipanarsi, ma che alla fine tendono a sovrapporsi. Da un lato assistiamo infatti al dialogo fra il Giovane Pedagogo e il Signor Lavaccara in cui il primo s'incarica ostinatamente, fra il serio e il faceto, di confutare la teoria del suo interlocutore circa l'intelligenza del porco ricorrendo ad argomenti solo apparentemente miranti a esaltare l'eccellenza e la dignità della natura umana a fronte della ottusità dei suini, dall'altro lato ci troviamo al cospetto di una vera e propria galleria degli orrori costellata di personaggi viepiù abnormi, mostruosi e ripugnanti che, disinvoltamente sfilando nella passerella eretta nel mezzo della platea, smentiscono di subito, al loro primo apparire, l'assunto del precettore, sino poi allo sconvolgente, parossistico quadro finale dell'orgia che, efficacemente commentato da quest'ultimo, costituisce il definitivo riscontro della tesi pirandelliana sulla bestialità dell'«armento umano». È possibile rilevare qui uno scollamento non indifferente rispetto all'archetipo novellistico, interamente concepito come un discorso auto-apologetico del Giovane Pedagogo contro le “malelingue” paesane a detta delle quali egli avrebbe inteso schernire a bella posta il Lavaccara col suo ragionamento paradossale: «Giuro che non ho voluto

²⁰ La si legga in Gaspare Giudice, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963, p. 467.

offendere il signor Lavaccara né una volta né due, come in paese si va dicendo» (p. 418). Il procedimento qui adottato dell'arringa difensiva manifestamente ironica tesa a smascherare l'ipocrisia e il perbenismo della società borghese era già stato sperimentato da Pirandello molti anni prima nella novella *Difesa del Meola*, ove, fra l'altro, l'elemento sacro era pure evocato come paravento ad aberrazioni e devianze d'ogni sorta. Rispetto però all'atto unico, nel quale le continue apparizioni delle comparse fanno da efficace contrappunto alle dotte argomentazioni del protagonista, mettendoci gradualmente di fronte a un imbestiamento il cui apice si toccherà nel bailamme conclusivo, nel racconto lo scrittore deve necessariamente supplire a tutto questo con la parola, ora rimarcando la prorompente fisicità dei coniugi Lavaccara onde suscitare una composizione visiva delle immagini («Il signor Lavaccara, con tutta quella rosea prosperità di carne che gli tremola addosso...», p. 418; «... la moglie dietro, rosea e prosperosa come lui», p. 424); ora implicitamente ponendo sullo stesso piano uomini e porci mediante il trasferimento di locuzioni proprie del mondo animale a quello umano – o sedicente tale (ad esempio, se all'inizio della novella il narratore riferisce d'aver scorto «la mattina, tra la polvere dello stradone [...] i *branchi e branchetti* di tutti quei porcelloni cretacei avviarsi ballonzolanti e grufolanti al luogo della festa», p. 422, successivamente dirà: «... ho veduto poco dopo, al richiamo delle campane sante, raccogliersi alla meglio tra spinte e urtoni tutta quella folla ubriaca, e *imbrancarsi* in processione...», p. 427); oppure attraverso la reiterazione di formule di presentazione egualmente valide per i due ambiti di osservazione, per cui il succitato avviarsi dei porci «al luogo della festa» e l'aver il Pedagogo «voluto guardarli apposta a uno a uno attentamente» (p. 422) manifestano il loro significato alla luce della successiva dichiarazione: «E passiamo agli uomini, signori miei! Ho voluto osservarli apposta anch'essi a uno a uno, mentre s'avviavano al luogo della festa» (p. 423).

Quanto poi alla diatriba relativa alla superiorità del porco o dell'uomo, Guglielminetti la riconduce alla trattatistica paradossale di Età rinascimentale, e in particolare ai *Sermoni funebri* di Ortensio Lando, una raccolta di orazioni pronunciate da noti personaggi della novellistica italiana, da Frate Cipolla al Piovano Arlotto, in morte di vari animali di cui si tesse l'elogio inanellando gustosissimi spropositi²¹. Il nesso con il Pirandello della *Sagra* ci sembra tuttavia non stringen-

²¹ Guglielminetti, *Pirandello*, cit., p. 262.

te, considerando che il panegirico del porco pronunciato dal Signor Lavaccara ha un rilievo minimo all'interno della conversazione col Giovane Pedagogo, al quale, viceversa, ironico e beffardo celebratore dell'eccellenza dell'uomo, è concessa la vera ribalta. È perciò preferibile, a nostro avviso, ricondurre questo dialogo alla *Circe* di Giambattista Gelli, nella quale le bestie in cui la maga eponima ha trasformato i compagni d'Ulisse esaltano la nuova condizione testé assunta contro l'eroe omerico che vorrebbe persuaderli a tornare nelle antiche fattezze magnificando ostinatamente la superiore dignità della natura umana²². In merito invece al dolore – non proprio inconsolabile – del Lavaccara e di suo figlio per l'animale di famiglia macellato, non escluderemmo un legame (ovviamente in senso antifrastico e parodistico) con due assai celebri racconti di scrittrici coeve al Nostro, *Canituccia* di Matilde Serao e *Il cinghialeto* di Grazia Deledda, ambedue imperniati sulla deprecazione del cinismo e della crudeltà degli adulti a fronte dello spontaneo slancio affettivo dei bambini²³. Slancio affettivo da cui pare incomparabilmente lontano il piccolo Totò Lavaccara, il quale, dopo aver fatto per un po' gli occhi tristi, non vede l'ora di addentare l'antico compagno di giochi:

Il Tavoleggiante accorrerà a prendere e a posare in tavola la portata. Il ragazzo non starà più alle mosse.

IL TAVOLEGGIANTE Ecco, mangino! mangino!

IL RAGAZZO A me! a me, papà! subito a me!

²² Non è un caso che il Gelli venga esaltato ne *L'umorismo* appunto per *La Circe* e per *I capricci di Giusto Bottajo* e ivi incluso fra quegli umoristi toscani il cui valore e sapore noi italiani non «abbiamo saputo mai né metter bene in rilievo, e pregiare, né avvertire e distinguere a dovere» (Luigi Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, p. 97). Poco dopo, in un immaginario appello d'imbarco rivolto a tale categoria di scrittori, Pirandello cita sì Ortensio Lando (del quale vengono peraltro ricordati non i *Sermoni funebri* bensì i *Paradossi* e il *Commentario delle più notabili e mostruose cose d'Italia e altri luoghi*), ma, come nota anche Rosario Contarino, «con qualche esitazione» (*L'umorismo e il comico e altri studi di letteratura siciliana*, Rovito, Marra, 1991, p. 47): «Io, per me, ti lascerei a terra con tutti gli altri, a terra col Doni, a terra col Boccalini [...], a terra con tanti prima e dopo di te [...]; ma non vorrei essere io solo così rigoroso...» (Pirandello, *L'umorismo...*, cit., p. 103).

²³ Tenendo presente (sulla scorta di Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1997 [I ed. 1971], pp. 255-6) «l'abbastanza delusoria recensione a *Con gli occhi chiusi* (apparsa nel "Messaggero della Domenica" del 13 aprile 1919)» scritta da Pirandello, si potrebbe forse ipotizzare una ripresa dell'«animalizzazione dei personaggi» (ivi, p. 202) raffigurata in quel romanzo (e, più in generale, nella narrativa di Tozzi).

IL SIGNOR LAVACCARA (*dando un pugno sulla tavola*) Totò, a sedere! Non lo posso soffrire! Ma guardate come subito la golosità gli accende gli occhi! Dovevo vender lui, dovevo vendere invece di Nicola! (p. 439).

Pirandello mette qui in scena una sorta di lenta ma inesorabile metamorfosi dell'uomo in bestia che, apparentemente smentendo il ragionamento del Giovane Pedagogo ma in realtà confermandone appieno il contenuto in sottotraccia, procede secondo un rigoroso climax ascendente. Del resto, già la scelta dei nomi – Nicola quello del porco, Lavaccara quello del suo vecchio proprietario – appare manifestamente indirizzata alla caratterizzazione teriomorfa del genere umano e alla umanizzazione degli animali; né si dimentichi che nella novella la chiesetta girgentana di fronte alla quale si svolge la sagra è quella di S. Nicola, con un ulteriore scambio tra umanità e animalità, tra sacro e profano.