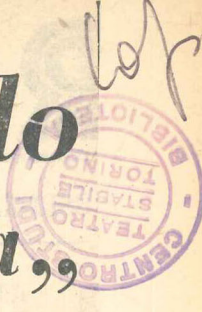


# “Liolà,, di Pirandello una “campestre Mandragola,,



E' una commedia che apre il cuore, alla fiducia, alla gioia: franca di accenti, di ispirazione sana, di svolgimento lineare; un' elegia campestre intesa nella pienezza di una luce solare, dove cantano e si esaltano sentimenti di vergine forza e bellezza. Ha la nitidezza esemplare, l'evidenza espressiva di una pittura primitiva, il corso ritmico e armonioso, e nello stesso tempo elementare, quale l'esprimono e suggeriscono le teorie di figurine agresti segnate sui vasi della civiltà greca. Questa l'impressione d'insieme che suscita, il sentimento generale che infonde; e lo spettacolo che Gianfranco De Bosio ne ha ricavato per il « Piccolo Teatro » è appunto valido perchè riesce a cogliere e a rappresentare senza ingenuità, ma anche senza gli sforzi di un'inutile esuberanza decorativa, questa semplicità, questa nitidezza di toni, questa gioia energica e scanzonata.

La matrice di *Liolà* va decisamente cercata nel mondo popolare siciliano, ma non come

taluni si ostinano a credere per il gusto di ricreare — quasi per una vacanza — il gioco spensierato di una festa folcloristica. Non è l'esteriorità dei motivi coloristici e neppure il dinamismo farsesco di una fugace esaltazione fieristica che Pirandello volle rappresentare; ma la penetrante scoperta di una realtà, rappresentata nella sostanziale consistenza dei suoi motivi umani, nella elementarietà dei suoi impulsi, nella verginità della sua forza sentimentale, espressa icasticamente in un personaggio simbolico — *Liolà* — a cui fanno da coro caratteristiche figurine che rilevano i vari e complementari aspetti del quadro ambientale.

La primitiva stesura di quest'opera fu anzi completamente dialettale; e questo non soltanto perchè le prime richieste all'autore, allora appena esordiente sulle scene, vennero da attori del teatro dialettale siciliano, ma anche perchè, secondo l'insegnamento naturalista, parve a Pirandello che la parlata girgentese riuscisse più aderente al proprio disegno e più efficacemente espressiva di quel mondo popolare che si era impegnato a scoprire. L'andamento farsesco, la fresca esaltazione di gioia sono il risultato poetico della sua ricerca; ma l'impegno della sua indagine era invece scrupoloso e severo, garbatamente pensieroso.

Cercò anche in *Liolà*, come sempre poi in tutto il suo travagliato teatro, *l'uomo*: al di là delle apparenze in cui si rinchioda, denudato delle convenzioni, sbrigliato dai pregiudizi. E lo trovò in quel primo assaggio, in quel suo ambiente paesano, in quel mondo contadino così vicino alla natura, ancora integro, compatto nei suoi impulsi primitivi, con i suoi sentimenti schietti, freschi, immediatamente pronto a dichiararsi; e i suoi istinti, la sua ragione, la sua presenza presso gli altri (appunto gli elementi in cui si scinderà nella successiva visione dialettica l'uomo pirandelliano) erano una cosa sola, armoniosamente organizzata e fusa.

Così *Liolà*, come personaggio, esprime un pieno, concreto godimento della vita; il suo effondersi ha la franchezza, l'evidenza immaginativa e linguistica, la solidità di un mito naturale pagano. Non ci sono dubbi o pensieri nascosti in lui; la sua stessa furberia è un portato della sua vitalità, un prodotto, una esaltazione di essa. Individuato nella fresca e robusta persona di un giovane contadino, povero e amante del lavoro, egli è un istintivo richiamo d'amore, a cui le donne nella piena vivacità dei sensi sono attratte. E l'amore per lui e con lui non ha pericolosi indugi sentimentali, non ha compiacenze morbose, è un puro atto di natura, un momento della gioia di vivere; ed è un concedersi che ha una conseguenza non equivoca, chiara, palese: la fecondità. Lo sanno tutti ed egli anche lo sa, e se ne vale come di un indiscusso diritto ad esprimersi. Il mito campestre della fecondità, la esaltazione dionisiaca riemergono con lui, quasi che lo strato pagano assestato alle origini di quel mondo contadino si cerchi uno sfogo espressivo; mentre la lunga, la secolare consuetudine alla ideologia cristiana vi innesta di suo un lievitante sentimento di dolcezza e di comprensione.

Da questa sua sorridente e aperta prodigalità *Liolà* ha già avuto in dono tre figli: non sa dove siano finite le madri, ma i frugoletti scattanti e allegri

quanto lui egli se li è presi in casa e li cresce amorosamente, ed essi gli intrecciano attorno, con il viso saltabecchere delle danze infantili, un coro di simpatia, di affetto. Un quarto ne attende, da Tuzza; ed egli pur sapendo di mettersi da solo in gabbia è disposto, con l'onestà che è compagna alla franchezza dei suoi trasporti, a « fare il suo dovere » e chiede alla madre la mano della ragazza. Ma Tuzza e la madre (assieme al cugino Zio Simone figure tipiche a rivelare gli interessi che governano questo mondo contadino, sobriamente ma incisivamente caratterizzate) hanno, pur nella disperazione di quella colpa, un altro disegno e respingono *Liolà*. Pensa Tuzza, e la madre avida consente, di convincere con una patetica scena Zio Simone a trarre un vantaggio per tutti da quella incresciosa situazione. Zio Simone, ormai sessantenne, si rode con tutta quella roba che ha accumulato — caccine, vigne, oliveti — di non aver avuto figli nè dalla prima, nè dalla seconda moglie, Mita, che pure ha preso giovane e robusta. Potrà far sapere il vecchio di essere lui il padre del figlio che Tuzza sta concependo, e tutti i suoi averi avranno un erede e, appresso lui, chi se li saprà godere.

Il vecchio sta al gioco, rinalguzzisce, maltratta la moglie tutto fiero di potersi vantare padre. Ma ecco *Liolà*, colla sua naturale generosità e con la sua istintiva furberia, suggerire a Mita una pronta ritorsione. Farà come Tuzza, anche lei: andrà a dire al vecchio che è suo il figlio nato finalmente dal gioioso abbandono a *Liolà*. E zio Simone cadrà ancor più volentieri in questa rete, rinalguzzirà ancora di più, si sentirà più fiero della moglie e dell'eredità legittimi, ripudierà la pericolosa offerta di Tuzza che ha per tutti il segno di un grave peccato. *Liolà* così ha ristabilito l'equilibrio; ma la sua essenza di uomo generoso ma libero scatta in un ultimo guizzo di ferezza: non sposerà, nemmeno ora, quella Tuzza che l'ha respinto, ma il figlio sì, anche quello con gli altri, se lo prenderà. Luccica sul finale un coltello, è Tuzza risentita, sbeffeggiata che disperata si scaglia sull'uomo; la commedia fa avvertire l'implicita presenza di un dramma che in quella festa dei sensi potrebbe esplodere cupo e sanguinoso; un balzo, uno scarto e tutto finisce. *Liolà* svelto sventa l'insidia e subito torna a cantare.

Si può rintracciare in questa commedia che ha l'intensità espressiva e la pienezza dei sensi di un ordito rinascimentale (e Piero Gobetti, con intelligente riferimento critico, l'ha definita una « campestre Mandragola ») il tema veristico, squisitamente verghiano della *roba*. Questo travaglio della ricchezza laboriosamente accumulata che si *deve* legare a una discendenza familiare, tipico della società contadina, è anche in *Liolà* il segreto coordinatore, la ragione interna dell'intreccio. Un tema che più che essere volutamente ripreso dal Verga, viene spontaneo a Pirandello di considerare, perchè lo trova profondamente intricato all'ambiente e all'umanità che si è proposto di rappresentare. Il ricorso a Verga non è solo qui; ci sembra che allorchè Pirandello dovette trasportare in lingua questa sua commedia, per la necessità di renderla accessibile a un pubblico più ampio, non soltanto locale, egli sia pervenuto — nello sforzo di far prendere alla lingua italiana gli umori e la sostanza della parlata dialettale — a un risultato linguistico analogo a quello verghiano; con la stessa stringatezza e severità, con quella linearità e sobrietà che furono il mirabile risultato stilistico del grande scrittore catanese.

Questa traduzione dapprima non piacque, lasciò molti sospetti in chi, viste le colorite risultanze del primo spettacolo dialettale, notò le difficoltà e l'impaccio in cui si venivano evidentemente a incontrare gli interpreti in lingua. Eppure la versione italiana di *Liolà*, messa a confronto con le novelle e con i romanzi che l'hanno preceduta, è letterariamente uno dei prodotti migliori di Pirandello; un momento di assoluto dominio della sua abitudine retorica, della sua faccenda verbosità di animoso dimostratore che propria della sua narrativa si ripete ancora, più esasperata, nel suo futuro teatro.

E qui, parlando del suo teatro futuro, cade il dubbio, che da molti si affaccia, che *Liolà* stia a sè, come un'isola, come un'eccezione che non si può ricondurre al contesto del suo teatro più noto. Tuttavia nella particolare felicità e gioiosità espressiva della favola di *Liolà* vi è già in germe il tema originale del suo teatro più combattivo. Nell'astuzia concepita da Tuzza con la forza istintiva dell'egoismo femminile, nella gustosa ritorsione suggerita da *Liolà* con nativa furberia, vi è già tutto quello spunto dialettico della illusione che può apparire realtà e viceversa, che sarà il centro critico — l'elemento disgregatore — della sua osservazione calata nel mondo dei sentimenti e delle convenzioni borghesi; e di lì a poco lo ritroveremo, già divenuto raffinato rovello sofisticato, nel gioco di *Così è (se vi pare)*. E *Liolà*, pur essendo un risultato eccezionale del suo teatro, aiuta a capirlo; aiuta a comprendere da quale volenterosa attenzione per l'uomo, da quale impeto d'amore per esso egli sia partito. Un'idea dell'uomo, che dopo la sua inesausta battaglia teatrale, dopo la sconvolgente esasperazione

della sua indagine, gli sembrerà impossibile rintracciare, ricostruire.

Il regista De Bosio, ripetiamo, ne ha plasmato uno spettacolo solido e sobrio, in cui i pregi dell'opera sono risultati scoperti, chiari, compatti in tutta la loro genuina bellezza. Gli è tornato indubbiamente a vantaggio di essere oggi — come regista — il più esperto conoscitore del teatro di Ruzante; gli è servito per impostare la spregiudicatezza dei toni, per ritrovare nel letterato Pirandello il sano, robusto, fragrante odore di terra, il sapore franco, vigoroso dei sentimenti elementari, la scanzonata evidenza delle immagini, la plasticità del gestire. Spettacolo che è il risultato di una cura più che scrupolosa, di una raffinata rifinitura, eppure dall'esito sostanziale pienamente popolare. Spettacolo che sfrutta intelligentemente le belle doti di comunicativa, di simpatia attrattiva fisica di Leonardo Cortese, liberandolo in tutta la sua esuberanza e assieme contenendolo in un preciso dispositivo mimico, insomma legandolo a una misura di stile. E Cortese ci ha dato un *Liolà* niente affatto retorico, robusto e convincente, senza cedimenti e senza frange, aitanate e furbesco, di cuore generoso e allegro, invadente ma con rustico brio, pungente di malizia ma con sottintesa cordialità, animoso e focoso ma cangiante subito in uno sbocco di spensieratezza.

Spettacolo in cui ha soprattutto valore il risultato di insieme; la bravura dell'attore, le sue particolari risorse vi ottengono egualmente spicco senza tuttavia rompere l'armonia dell'ordito. Così si è potuta notare la deliziosa Tuzza della Bizzarri, che ha saputo contenere l'asprezza di un risentimento felino in un ritengo scontroso e pur, intimamente, melanconico; e la Benvenuti che ha reso con giusta robustezza di modi e con la densità dell'impasto vocale la avida, rabbiosa, intrigante — e sotto sotto disperata — loquacità popolare di *Zia Croce*; e la Giacobbe che ha trovato uno straziato vigore, un'accesa ma limpida commozione alla forte, patetica umanità di *Comare Gesa*; e l'Auteri che ha impersonato con pungente vivacità lo spettegolare instancabile della *Moscardina*; e il Ferrari, che nonostante qualche rigidità e cadenza di toni, ha vissuto la rustica autoritarietà e l'intimo dispiacere di *Zio Simone*. Lucia Catullo era *Mita*, ed è stata, come sempre, garbata, sicura, persuasiva; mentre la Prono, la Magoia, la Torrero (tre promettenti prodotti del vivaio torinese che sta ritornando a dare i suoi frutti) han dato vita a tre contadine ricche di colorita e piacevole vivacità. Ma tutti meritano attenzione: la Giardini, fragile e dolce *Zia Ninfa*, i tre « cardelli » Coppo, Barpi e Pettiti, la Trinchero, la Pecol, il Settembre, il De Giovanni. Le scene di Mario Pompei, intonate a una puntuale riproduzione naturalistica dell'ambiente contadino siciliano, sono apparse molto ben realizzate; le coreografie semplici, senza inutili vezzi, con garbati spunti comici, sono della Egri.

Insomma tutti fattori che portano necessariamente a un buono, a un meritato successo: che il pubblico, anche perchè conquistato dal gioioso respiro dell'opera, ha decretato volentieri ad ogni atto con applausi schietti e sereni.

GIORGIO GUAZZOTTI

L'UNITA  
12.1.57