

# «Il berretto a sonagli» e «La giara» due commedie del «Pirandello siciliano»



L'omaggio del Teatro Stabile di Torino nel venticinquesimo anniversario della morte dello scrittore di Agrigento - Franco Parenti è il regista e l'interprete principale delle due commedie

Quello del Teatro Stabile di Torino, nella stagione in cui si celebra il venticinquesimo anniversario della morte di Pirandello, potrebbe apparire a prima vista solo un omaggio modesto, un contributo minore. Ma è davvero così? Certo, un *Berretto a sonagli* e una *Giara* non sono testi che offrano molti motivi quando si cerchi d'individuare le più alte ragioni, i più autentici e consistenti nuclei drammatici e la più disperata dialettica del teatro pirandelliano.

Risalgono entrambi al 1917, lo stesso anno di *Così è (se vi pare)*. Ma, mentre quest'ultima commedia balenò come una rivelazione singolare e inaudita, per chi seppe intenderla, anticipando di alcuni anni il vero insorgere di quel grande Pirandello che doveva scuotere così profondamente le fondamenta stesse dell'arte drammatica, *Il berretto a sonagli* e *La giara* restano ancora chiuse nel cerchio di quel teatro al quale il cinquantenne scrittore fu tirato, come disse, per i capelli, e che per qualche anno si ridusse alla pur abile ed efficace trasformazione in drammi di quelle fra le sue novelle dove attori e capocomici andavano scoprendo una mimiera di personaggi e di vicende che si direbbe già sbalzati in un rilievo scenico. Nessun baleno, dunque, o per lo meno nessuna folgorante rivelazione nel *Berretto a sonagli* e nella *Giara*: opere, in fondo, nate da un'occasione, sollecitata a Pirandello da Angelo Musco al pari delle altre due (*Liola* e *Pensaci Giacomo*) che chiudono il ciclo dei testi originariamente stesi dallo scrittore in dialetto siciliano, e solo più tardi trascritti nella lingua.

Concesso tutto questo, occorre pur aggiungere che, almeno per quanto riguarda *Il berretto a sonagli*, lo spettacolo pirandelliano, e diciamo pure «celebrativo», del Teatro Stabile di Torino riesce assai meno modesto e marginale di quanto a prima vista potrebbe apparire. Intanto, questi due atti scarni e febbrili, sempre innervati da una tensione che si scarica solo alla fine, in una scena di grande forza drammatica e insieme d'inquietanti risonanze, questi due atti insomma del *Berretto a sonagli*, da gran tempo dimenticati dopo le famose lontane interpretazioni di Musco e di Eduardo, possono adesso attestarci perentoriamente la straordinaria vitalità del teatro pirandelliano anche nella sfera di quelle opere che si conviene definire «minori». In secondo luogo, è interessante ritrovare in questi due atti quel ritratto icastico e pungente di una società siciliana, con i miti e i «tabù» che vi sono connessi, al quale successivamente Pirandello (scrittore siciliano, scrittore italiano, scrittore europeo, distingueva Gramsci, dando poi la preferenza al primo, e a nostro avviso sbagliando) doveva sostituire un ritratto sempre più essenziale e allucinante di una realtà universale, o meglio il dramma della ragione che con tale realtà non riesce a coincidere ed anzi se ne sente beffata: proprio quel «*dattito doloroso di società e di vite che alla ragione sfuggono*» (come ha detto Piovene in una mirabile celebrazione di Pirandello a Roma) «*e non riescono a trovare un assetto giusto*».

Nel *Berretto a sonagli* siamo ancora alla dimensione locale, appunto al ritratto di una società particolare come quella isolana. Ma le intuizioni e le denunce delle menzogne e dei travestimenti in cui si articola la società (più tardi sarà denudato l'uomo davanti a se stesso) si rilevano con una lucidità graffiante, con la necessaria crudeltà. Ancora interessante è vedere la dolorosa intensità con cui Pirandello tocca qui il tema dell'ingiustizia sociale, del condizionamento umano che proviene dalle differenze di casta e dalla sperequazione economica, dal contrapporsi di padroni e di servi, («*Quando ci sono tutte codeste carte da cento*») — dice Ciampa alla moglie del suo principale, «*lei può prendersi il gusto di muover le fila di un pupo e di farlo camminare sino a Palermo*») mentre si avverte nella commedia l'esposizione di un tema che sarà poi modulato sino al parossismo nella successiva drammaturgia di Pirandello: il tema della personalità, del dissidio fra l'essere e l'apparire, dell'essere uno per se stessi e tanti quanti sono coloro che ci guardano e ci giudicano.

Ma Ciampa, il protagonista del *Berretto a sonagli*, vuole invece apparire davanti agli altri proprio ciò che sa di non essere, o meglio vuole essere rispettato dagli altri «*non tanto per quello che dentro di sé si crede*» (becco contento, figuriamoci, ma perché è povero, perché è vecchio, perché è brutto, sopravvivendo ogni giorno per disperato amore al suo lacerante supplizio) «*quanto per la parte che deve rappresentar fuori*». E chi ridarà più a Ciampa la sua parte, il suo rispetto, la sua maschera dolorosa, quando scoppia lo scandalo, e la moglie finisce in carcere insieme con l'amante? Soltanto un'altra apparenza, un altro inganno: il «*verbale negativo*» di un compiacente commissario e la finta pazzia di colei che lo scandalo stesso ha provocato.

Un dramma paradossale, amaro, già venato dall' disperazio-

ne e dalla pietà che investiranno le future opere pirandelliane, ed ancora un dramma difficile, poiché il discorso drammatico dell'autore non sfugge ancora a certi vuoti ed a certe durezze d'espressione. Affrontandolo non nella chiave di un protagonista assoluto e schiacciante, come avveniva in passato a cominciare da Musco, ma nell'attento sforzo di equilibrarne i motivi e le dimensioni, Franco Parenti ne è stato regista molto acuto e sensibile, soprattutto intuendo l'allusione continua al gioco delle apparenze e quindi il rapporto sempre presupposto fra le immagini dei personaggi che appaiono sulla scena e il loro riflesso (il loro *mutamento*) nelle opinioni e nei giudizi degli «altri», della società che li circonda. Simbolicamente, così, questi «altri» sono presenti sul palcoscenico anche quando il testo non li richiama: presenti come in tanti luoghi deputati oltre i veli tra-

sparenti della bella e suggestiva scena dipinta da Eugenio Guglielminetti.

Parenti non ha creduto opportuno respingere il dramma all'epoca in cui fu scritto: gli abiti sono quelli di oggi, il «delegato» è diventato «commissario», ed altri personaggi sono collegati in una prospettiva oggi più plausibile, pur sempre nel rispetto assoluto del testo. Rimane qualche perplessità riguardo al linguaggio: se possa cioè sopportare questo ringiovanimento. Ma il resto, e soprattutto i richiami a certa società ed a certi pregiudizi, non consente obiezioni.

Lo stesso Parenti si è assunta la parte, molto ardua, di Ciampa. Più attento a renderne ogni sfumatura psicologica anziché il risentimento disperato e beffardo, egli ha contenuto il personaggio spesso in toni forse troppo sommessi, senza il lampeggiamento livido della follia, ma ne ha restituito inte-

ramente ogni accento malinconico e grave, ogni appello alla pietà. Altri bravi interpreti del *Berretto a sonagli* sono stati Maria Fiore, Mimmo Craig, Isabella Riva, Carla Bonavera, e citiamo per ultimo Giulio Oppi solo per ricordare, in quest'altra sua esatissima e centratissima figura del «commissario», come questo attore sia sempre puntuale e perfetto all'appuntamento con il personaggio.

Ci resta poco spazio per *La giara*. Ma il testo non ne reclama molto. E' ancora un Pirandello regionale, ma nei limiti del folklore, anche se persino qui sembra affacciarsi (nei rapporti e negli scontri del padrone con i braccianti) un certo interesse sociale. A proposito di questo breve bozzetto, lieto e divertente nel suo fresco disegno, si può citare ancora Gramsci (è giusto, era questo il teatro di Pirandello che egli più amava), e precisamente quanto Gramsci scriveva di «Liola»: «*una farsa, ma nel senso migliore della parola, una farsa che si riattacca ai drammi satireschi della Grecia antica, e che ha il suo corrispondente pittorico nell'arte figurativa vascolare del mondo ellenistico. Si riallaccia con l'antica tradizione artistica popolare della Magna Grecia, coi suoi fliaci, coi suoi idilli pastorali, con la sua vita dei campi piena di furore dionisiaco. Una vita ingenua, rudemente sincera, in cui pare ancora palpitarci i cortici delle quercie e le acque delle fontane*».

La regia di Parenti sembra proprio obbedire alle prospettive aperte suggerite da questa lettura. Al testo, rimasto intatto, si sono aggiunte canzoni, musiche, danze, con la preziosa collaborazione del compositore Sergio Liberovici e della coreografa Susanna Egri. In un'altra scena di Guglielminetti, limpida e serena e luminosa, si è visto così uno spettacolo estremamente gradevole, colorito e vivace, che obbedisce a ritmi esatti e incalzanti, e pare invece tutto inventarsi di scena in scena obbedendo solo ai capricci di una libera fantasia. Citazione al merito, in questo caso, al ballerino, mimo e cantante Giuseppe Carbone, ma eccellenti pure il «Don Loìò» di Mimmo Craig e il rattrappito, amenissimo «Zi Dima» di Parenti. Successo, applausi, e tante repliche quante saranno consentite dagli obblighi del Teatro Stabile rispetto al cartellone e agli abbonati. Ma non sono troppi gli spettacoli in cartellone? A giudicare da certi affanni, e da certe comprensibili stanchezze che la generosità e l'impegno spesi per ogni «prima» non riescono del tutto a nasconderci, diremmo proprio di sì. E allora provveda, chi deve: anche gli attori hanno una mamma.

Gian Maria Guglielmino

*Il berretto a sonagli  
e la giara*

Giovedì 8 Febbraio 1962

Gazzetta del Popolo