LA SAGRA E IL SIGNORE DELLA NAVE DI LUIGI PIRANDELLO¹

REGINA DAL MONTE

Riassunto: Il decennio intercorso tra la pubblicazione della novella *Il Signore della Nave* (1916) e la trionfale messa in scena della *Sagra del Signore della Nave* (1925) — opera con la quale si inaugurò l'attività di Pirandello capocomico — individua un contesto cronologico ed evolutivo dell'arte pirandelliana, decisivo e culminante, che vede da un lato il progressivo ridursi della produzione novellistica e dall'altro si volge alla elaborazione degli atti unici. A partire dalla constatazione che nulla o quasi della novella viene tralasciato nell'adattamento teatrale e mediante l'esame delle differenze strutturali — nonché dei mutamenti più o meno significativi riguardanti lo sviluppo della parte argomentativa — si evidenzia il particolare rapporto dialettico che lega le due opere: quasi spazio in cui il rincorrersi e il nascondersi a vicenda, ma anche il coincidere, di «corpo» e «ombra» vengono mostrati in atto.

Nove anni separano la pubblicazione della novella *Il Signore della Nave*, in «Noi e il Mondo» nel gennaio 1916, dalla trionfale messa in scena della *Sagra del Signore della Nave* in occasione della serata d'apertura del Teatro d'Arte di Roma, il 2 aprile 1925². Il decennio intercorso tra le due opere individua un contesto cronologico ed evolutivo dell'arte pirandelliana, decisivo e culminante, che da un lato vede il progressivo ridursi della produzione novellistica e dall'altro si volge alla elaborazione degli atti unici³.

¹Questo articolo sviluppa il tema della relazione presentata dalla scrivente al convegno sulla *Sagra del Signore della Nave* (Agrigento 11 - 12 settembre 2005). Le opere di Pirandello verranno citate utilizzando le seguenti abbreviazioni: TT = *Tutto il teatro*; SPSV = *Saggi, poesie, scritti vari*; TR = *Tutti i romanzi*; NA = *Novelle per un anno*; MN = *Maschere nude*.

²Il dramma era pronto fin dall'estate del 1924 e la novità avrebbe dovuto inaugurare, in novembre, il milanese Teatro del Convegno. Il progetto dovette essere abbandonato «per ragioni di pubblica sicurezza». MN, 3:409-411.

³Nel 1910, anno in cui vanno in scena per la prima volta testi teatrali di Pirandello (gli atti unici *La morsa* e *Lumie di Sicilia*), la fama dell'Autore siciliano (che, comunque, tra i venti e i trent'anni aveva già scritto numerosi drammi) era completamente affidata alla sua attività di narratore, di autore di romanzi e novelle. Jorn Moestrup ha calcolato che nei cinque anni dal 1911 al 1915 Pirandello pubblica o scrive 68 novelle, una media di 13-14 all'anno, dal 1916 al 1921, le

Se, pure in maniera cursoria, si affronta il problema generale del rapporto tra gli atti unici e le novelle, è necessario almeno rilevare che, oltre ad essere parte del più ampio problema dei rapporti tra narrativa e teatro in Pirandello, un simile doppio movimento quasi compensativo tra novelle e atti unici evidenzia la peculiare relazione esistente tra le une e gli altri. Quando, appoggiandosi sull'assunto della novella, trae spunto per l'atto unico, Pirandello ha già all'attivo sette atti unici ricavati, secondo modalità o per motivi diversi⁴, da altrettante novelle. Sono in tutto una decina gli atti unici che si possono porre in relazione con una novella.

La *Sagra del Signore della Nave* fu molto probabilmente portata a termine durante una vacanza a Montelucio nell'estate del 1924: lo stesso periodo in cui Pirandello approntò la conferenza *Come e perché ho scritto i «Sei personaggi»*, la futura *Prefazione* della «commedia da fare», e progettò *La nuova colonia*. L'opera può essere considerata allo stesso tempo una anticipazione e, sotto certi punti di vista — se il confronto avviene, ad esempio, con *Ciascuno a suo modo* che è del '23 — un avanzamento rispetto alla Trilogia:⁵ prima dell'edizione del 1925 dei *Sei personaggi*, infatti, i personaggi arrivavano dal fondo della scena (MN, 2:952-953); l'attraversamento della sala è quindi una novità che la *Sagra del Signore della Nave* ha introdotto per prima. Con la *Sagra*, inoltre, si inaugurò l'attività di Pirandello capocomico; lo stesso Autore dichiarò: «Non mi è bastato scrivere commedie e farle rappresentare. Oggi sono capocomico e *metteur en*

novelle sono 17, per una media annuale di tre. Jorn Moestrup, *Gli atti unici e le novelle*, 338. Gli atti unici si collocano in due periodi abbastanza circoscritti: 1910-1917 e 1922-1929. Al primo gruppo appartengono *Lumie di Sicilia*, *Il dovere del medico*, *Cecè*, *All'uscita*, *La giara*, *La patente*, al secondo: *L'imbicille*, *L'altro figlio*, *L'uomo dal fiore in bocca*, *Sagra del Signore della nave*, *Bellavita*, *Sogno (ma forse no)*. Quasi tutti hanno una base novellistica tranne *Cecè* (primo soggetto di Pirandello concepito originalmente per la scena), *All'uscita*, e *Sogno (ma forse no)*. Ad essi si aggiunge *La morsa* la cui stesura, col titolo *L'epilogo*, si fa risalire al 1892.

⁴Gli atti unici sono: *Lumie di Sicilia* - 1910 (novella: *Lumie di Sicilia*), *Il dovere del medico* - 1911 (*Il dovere del medico*, prima *Il gancio*), *La giara* - 1917 (*La giara*), *La patente* - 1917 (*La patente*), *L'imbicille* - 1922 (*L'imbicille*), *L'uomo dal fiore in bocca* - 1923 (*La morte addosso*; prima *Caffè notturno*), *L'altro figlio* - 1923 (*L'altro figlio*). La novella *La paura*, sullo stesso soggetto de *L'epilogo* e pubblicata nel 1897, sarebbe l'unico caso di priorità della forma drammatica su quella narrativa ma, sulla base degli elementi interni ai due testi, è stato autorevolmente ipotizzato che anche in questo caso la precedenza debba essere data al racconto (MN, 1:6-8).

⁵In *Ciascuno a suo modo*, la riproduzione sulla scena del *foyer* del teatro all'interno della stessa scena non mette in discussione il rapporto scena-sala.

scène d'una compagnia drammatica. Dovete crederci, proprio perché è assurdo»⁶. Se poi si ricorda che due anni dopo la morte dell'Agrigentino il figlio Stefano parlò del desiderio del padre di «tornare all'arte narrativa»⁷ dopo i fecondissimi anni di teatro, si può concludere, per un verso, che la vocazione del narratore fu in Pirandello sempre viva, per l'altro che operare un confronto, ma anche un semplice accostamento tra la novella e l'atto unico, è lavoro che può prendere l'abbrivio da motivazioni assai diverse⁸.

Circoscriverò, allora, l'indagine cercando di puntare l'attenzione sugli elementi principali che differenziano le due opere o, meglio, istituiscono agli occhi e al 'sentire' del lettore un rapporto dialettico tra la novella e l'atto unico. Perché, naturalmente, tra il narratore e il drammaturgo c'è sempre e solo il Pirandello-uomo che riprende il "materiale" de *Il Signore della Nave* e lo 'apre', lo smonta, vi opera degli squarci in modo che il lettore o lo spettatore venga, volente o nolente, catturato e travolto dalla dinamica dei fatti-ragionamenti.

⁶L'assurdità consisteva nella palese contraddizione tra l'estetica professata da Pirandello e la sua personale, concreta poetica [cito da d'Amico/Tinterri, *Pirandello capocomico*, 5; la dichiarazione di Pirandello si trova in "En confidence," *Le Temps* (Parigi, 20 luglio 1925)]. Già Gramsci rilevò lo stretto legame tra Pirandello drammaturgo e regista: «Egli "deve" integrare la "stesura letteraria" con la sua opera di capocomico e regista. Il dramma di Pirandello acquista tutta la sua espressività solo in quanto la "recitazione" sarà diretta dal Pirandello capocomico, cioè in quanto Pirandello avrà suscitato negli attori dati una determinata espressione teatrale e in quanto Pirandello regista avrà creato un determinato rapporto estetico tra il complesso umano che reciterà e l'apparato materiale della scena». Gramsci, "Il teatro di Pirandello", 52.

⁷Stefano Pirandello, "Le opere che Pirandello non scrisse", xiv. Claudia Sebastiana Nobili sottolinea l'espansione dei brani narrativi nell'ultimo teatro di Pirandello ("Le didascalie nel teatro di Pirandello", 169-179).

⁸Anche in queste osservazioni trova giustificazione la scelta di Gianfranco Contini che nella *Letteratura dell'Italia unita* ha affidato alla *Sagra del Signore della Nave* il compito di rappresentare la produzione pirandelliana. Le motivazioni addotte sono le seguenti: «si è procurato di rappresentare insieme il Pirandello narratore (per le ampie didascalie) e il drammaturgo con la [...] *Sagra del Signore della Nave* [...]. In essa l'espressività, ancora a carico di un ambiente regionale, sembra determinare essa stessa il ritorno della sagra paesana, con le sue macchiette, ai suoi principî sacrali (uccisione del maiale, a cui vengono del resto assimilate alcune delle caricature di personaggi) e all'orgia rituale; segnando in pari tempo il passaggio dalla fase "rusticana" dell'autore a quella "favolosa" e, per le origini sacrali del dramma, allo stesso "teatro del teatro".» Contini, *Letteratura dell'Italia Unita*, 611.

Novella e testo drammatico

Sia nella novella che nel dramma, l'attenzione è puntata sul fatto che ad Agrigento in settembre si intrecciano due motivi di festa: il ringraziamento dei «miracolati» che il Signore della Nave ha salvato dalla «mala morte» e la sagra in occasione della macellazione del maiale; tale constatazione, unita ad una paradossale discussione riguardante l'intelligenza del maiale, innescava una serie di riflessioni sulla natura umana.

A dire il vero, e l'osservazione non è nuova, la *Sagra del Signore della Nave* alla lettura risulta meno «efficace» della novella⁹. La causa prima e ovvia di questo fatto, da cui tutte le altre derivano, è individuabile nella natura di un testo la cui lettura, in quanto testo drammatico e quindi concepito in funzione dello spettacolo teatrale, dovrebbe essere solo una fase di transizione. Essendo poi, in questo caso specifico, le didascalie molto vicine alle «note di regia», l'accesso del lettore alla commedia risulta rallentato e a volte un po' impegnativo. Se da un lato, infatti, le didascalie sono atte-stazione delle intenzioni dell'Autore e servono a disambiguare progressivamente le battute¹⁰, dall'altro riducono il ritmo interno-percepibile dell'opera. Forse la lettura della novella può, allora, essere considerata propedeutica a quella dell'atto unico.

La novella ha, per sua natura, una struttura compatta, dal contorno preciso tracciato da un lucido ragionamento. Nella sua organizzazione di base è una sorta di monologo¹¹ non solo interiormente elaborato ma rivolto a degli ipotetici interlocutori rappresentati da un generico «signori» (NA, 3.1: 420, 422, 423, 424, 425). Il lettore può quindi diventare l'interlocutore reale e allo stesso tempo assumere il ruolo di spettatore di un anomalo monologo teatrale.

⁹ «Alla lettura questo atto risulta assai meno efficace. Gli manca il colore messo sulla scena ieri sera, e le didascalie sono d'una maniera agghindata che in Pirandello è un eccesso.» Alvaro, «L'inaugurazione del Teatro d'Arte di Luigi Pirandello», *Il Risorgimento* (3-4 aprile 1925), ora in *Cronache e scritti teatrali*, 75-81. «Debole alla lettura, e non certo tale da regger al paragone con la fortissima e atroce novella (che meglio si direbbe soliloquio) donde è tratta, la *Sagra* regge assai bene alla scena»; Tilgher, «Sagra del Signore della Nave di Luigi Pirandello. Gli dèi della montagna di Lord Dunsany», *Il Mondo*, (4 aprile 1925), ora in *Tilgher, il problema centrale, cronache teatrali 1914-1926*, 335-341.

¹⁰ Nel caso specifico della *Sagra del Signore della Nave*, si verifica, comunque, anche il contrario: Roberto Alonge ha giustamente osservato che non la didascalia integra le battute ma la battuta integra la didascalia. Alonge, «La scenotecnica», 265.

¹¹ Il testo è spesso in bilico tra narrazione e monologo: già il secondo capoverso, ad esempio, presenta forme e tempi verbali che rinviano alla narrazione.

Il testo drammatico frammenta e distribuisce le parti della novella in tanti quadri di vita, si anima di episodi simultanei e permette di concepire i fatti come accadimenti di un presente in cui l'inizio della lettura, anche se solo simbolicamente, può diventare anche l'inizio della storia. Si tratta di un'apertura verso il futuro che crea un movimento dal testo verso la realtà 'oltre la scrittura'. Anche a ciò è legata, in sede di rappresentazione teatrale, la scelta registica di Pirandello di «predisporre un congiungimento dal palcoscenico con la sala del teatro [...] un ponticello di passaggio [...] che [...] si drizzerà [...] lungo un corridoio tra le due ali delle poltrone» (MN 3:422); la platea viene, così, particolarmente coinvolta in quello che Pirandello stesso definì un «affresco violentissimo» nel quale si rappresenta «quanto c'è di tragico nella bestialità umana»¹².

Il titolo *Il Signore della Nave*, che nulla anticipa e riferisce riguardo il contenuto della novella, per certi versi è anch'esso linea di confine che delimita un universo chiuso e caratterizzato da avvenimenti conclusi, raccontati dopo il loro accadere. Al contrario il titolo dell'atto unico, pur essendo molto simile, orienta abbastanza chiaramente verso l'ambientazione e verso un probabile motivo dei ricorrenti festeggiamenti paesani e campestri che, se nella novella vengono raccontati, nell'atto unico debbono essere rappresentati¹³. Ponendo in grande evidenza il termine «*Sagra*» — che, significativamente, tra l'altro non compare mai nella novella — lo stesso titolo può essere letto anche come anticipazione della scelta di mettere in scena la sagra fin dall'inizio; nella novella, invece, la descrizione della festa segue la parte argomentativa: in questo senso l'atto unico ribalta la struttura della novella.

Se chiara è la relazione tra le due opere, altrettanto lo è la loro autonomia, evidenziata dalla libera distribuzione e dal rimaneggiamento di alcune parti della novella nell'operazione di trasferimento dal testo narrativo al testo teatrale, e ribadita dal fatto che la novella, rivista dopo la realizzazione dell'atto unico (1928)¹⁴, non ha subito modifiche frutto di adeguamenti alla struttura della *Sagra del Signore della Nave*.

¹²«L'arte e il pensiero di L. Pirandello.» *L'Impero* (11-12 novembre 1924), ora ripubblicato in *Interviste a Pirandello*, 289-291.

¹³In *Questa sera si recita a soggetto* il dottor Hinkfuss spiega che in teatro l'opera scritta diventa vita in atto: «Se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa sua forma dentro di noi in movimento vitale; e la vita glie la diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall'uno all'altro di noi; tante vite e non una». TT, 1:262.

¹⁴Il testo del 1928 è anche quello riprodotto nella recente edizione mondadoriana del terzo volume delle *Maschere nude* (2004).

Dalla novella all'atto unico

Fatte queste osservazioni 'preliminari', o, per meglio dire, di 'contorno' nel senso che riguardano i confini, gli estremi o, per dirla pirandellianamente, gli 'orli' delle due opere, si tratta di rilevare alcuni aspetti che potrebbero indurre il lettore a ri-leggere con occhio più attento i due scritti cercando e sicuramente trovando ulteriori osservazioni ma anche nuovi messaggi, stimoli e problematiche.

La novella è frazionata da spazi tipografici bianchi in sei segmenti, non numerati e privi di titolo, dedicati ai seguenti motivi: 1- causa del contrasto tra il protagonista e il signor Lavaccara; 2- ipotesi sulla relazione tra il Signore della Nave e la macellazione del maiale; 3- considerazioni sui maiali (e sul rapporto uomo-maiale); 4- considerazioni sugli uomini e sul loro differenziarsi dagli animali; 5- descrizione della festa delle «nozze» del maiale; 6- processione del Signore della Nave. La divisione in sezioni, facilitando una rapida analisi dei fatti narrati e delle argomentazioni sostenute, permette di evidenziare che quasi nulla della novella viene tralasciato nell'adattamento teatrale: si tratti di dibattito monologico trasformato in dialogo, di lunghi brani che passano in didascalia, di intere parti semplicemente 'traslate' o di altre prese in considerazione dall'Autore per essere mutate in maniera significativa.

A questo punto, l'intenzione è di procedere semplificando, cercando, almeno in un primo momento, di individuare gradualmente una sorta di rete a maglie larghe che permetta di orientarsi tra le due opere.

Lo spostamento più appariscente, lo si è già accennato, è la diversa dislocazione della sagra: la novella si apre con il racconto della discussione tra il signor Lavaccara e l'io narrante mentre nell'atto unico la disputa tra il Giovane Pedagogo e il Lavaccara si svolge nella seconda parte ed è arricchita, e soprattutto vivacizzata, dai contributi di altri personaggi; ad alcuni di essi sono state distribuite parti nel racconto appartenenti al narrato del protagonista. Questo ha consentito all'Autore da un lato di ricomporre la frattura anche cronologica presente nella novella tra la parte argomentativa e quella finale, dall'altro di rispondere alle esigenze di compressione di tempi e spazi dell'azione nell'atto unico. Così nel dramma il tempo e il luogo di apertura diventano quelli della sagra, evento di cui, in questo modo, si precisa ed evidenzia l'importanza argomentativa.

Non è la parte finale della novella ad essere collocata all'inizio del dramma ma quella che per comodità potremmo definire la quinta sezione: alla sesta, finale, riguardante la processione, viene lasciato il ruolo conclusivo anche nell'atto unico. Larghi brani della seconda sezione della novella, riguardante la ricerca di una relazione tra il Signore della Nave e la festa

delle «nozze» del maiale, sono collocati nella prima metà del dramma così come gran parte delle riflessioni sulla «differenza [...], a guardar soltanto alla luce, dell'occhio umano» (NA, 3.1:423) sono (logicamente, visto che la sagra nell'atto unico è presentata all'inizio) contigue alla parte conclusiva e seguono, come nella novella, le considerazioni riguardanti la vita dei maiali. Se si schematizza la novella attribuendo un numero ad ogni sezione (1-2-3-4-5-6) e nel passaggio al dramma, semplificando, si mantengono gli stessi numeri, si nota qualcosa di più di uno scambio di posizione tra la prima e la quinta: le parti, trasferite nell'atto unico, presentano infatti una successione 5-2-1-3-4-6 che evidenzia una trasformazione più importante di quanto a prima vista si possa immaginare. A ciò si aggiunga che ognuna delle sezioni è spezzata e distribuita a largo raggio all'interno dell'intera *pièce* e che la terza e la quarta paiono le più frazionate. Grazie agli spostamenti sottolineati vi è nel dramma un notevole dilatamento della presentazione dell'atmosfera della sagra che viene messa in scena all'inizio nella sua fase preliminare e riproposta nel suo culmine nella parte conclusiva del dramma. Tra le due fasi è collocata la discussione intorno alla questione paradossale.

L'amplificazione è sostenuta, ma anche in parte generata, dallo sviluppo e dalla trasformazione in quadri autonomi, in microstrutture drammatiche, delle parti nella novella dedicate a coloro che partecipano alla sagra. Si genera così nell'andamento del testo una gradazione ascendente per cui il carattere quasi esclusivamente scenografico di alcuni episodi della prima parte giunge a funzionalizzarsi alla fine assumendo, grazie alla presentazione di analoghi quadri, evidente peso argomentativo. A tale evoluzione partecipa, quasi inutile dirlo, l'assunzione da parte di vari personaggi (Tavoleggiante, Tavernajo, Mastro-Medico, Norcino) della posizione del protagonista della novella¹⁵; mirabilmente spassosa è, ad esempio, la complicità tra il Tavoleggiante e il Giovane Pedagogo: nella discussione con il signor Lavaccara il Tavoleggiante assume il discorso diretto in nome del porco (MN, 3:436-437)¹⁶: « [...] vedendomi porrare da mangiare, io grugnirei – [...] – “Nix! Ringrazio, signori! Mangiatemi magro!” »

¹⁵«Il personaggio del Poeta, che nella novella, come semplice io narrante si vanta di essere il solo a rimanere sobrio, moralmente integro, presente a se stesso [...] quando passa alla scena della *Sagra* subisce l'aggressione sconcertante dell'Autore, diventa una creatura esangue, frigida, personaggio filiforme e inibito»; Puppa, «La Sagra del Signore della Nave», 109.

¹⁶M. Luisa Altieri Biagi motiva lo sdoppiamento con il possibile contrasto tra il tono scherzoso della battuta e la natura «spirante» del pedagogo («Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica», 213, saggio nato come relazione al convegno sugli atti unici organizzato dal Centro Nazionale Studi Pirandelliani,

I mutamenti

Si può, a questo punto, volgere l'attenzione alle differenze e ai mutamenti più o meno significativi riguardanti lo sviluppo della parte argomentativa, la successione dei fatti e la loro evoluzione.

Tra novella e atto unico c'è innanzi tutto una variazione di prospettiva. Nella novella vi è un solo osservatore capace di fissare una certa distanza da ciò che narra¹⁷; nel dramma la diversa disposizione del contenuto e l'accorta concertazione del dialogo inducono un cambiamento di visione: così la messa in scena della processione, preceduta dall'orgia e sapientemente introdotta anche dalla disputa tra il signor Lavaccara e il Giovane Pedagogo, acquista un'importanza non riscontrabile nella novella: la «festa» (NA, 3.1:420-423 e 425) diventa un'«orgia» (MN, 3:444) e il «richiamo delle campane sante» (NA, 3.1:427) della chiesetta normanna di San Nicola (NA, 3.1:421) «un cupo enorme solenne [...] rintocco di campana» seguito da altri «tremendi rintocchi» (MN, 3:446); il lettore, se ne è già fatto cenno, raccoglie le informazioni gradualmente attraverso il dialogo dei personaggi, insieme al succedersi dei fatti, e ogni personaggio ha il carico delle proprie dichiarazioni. Nella rappresentazione della sagra i personaggi possono essere colti nei comportamenti più rivelatori: trapela dal gioco dei ruoli la molteplicità, ma anche la complessità di temi, motivi e significati inerenti alla festa rendendo inutile la figura dell'osservatore pri-vilegiato. Se nella novella l'io narrante assiste «*solo* da curioso alla festa» (NA, 3.1:421, corsivo mio), nel dramma lo sguardo sulla vita è quello della collettività; anche lo spunto polemico viene inserito in una dimensione corale che nel racconto è secondaria.

Se nel *Signore della Nave* la discussione tra l'io narrante e il Lavaccara è collocata in un momento precedente alla festa, nell'atto unico essa avviene, naturalmente, nell'ambito della sagra e con il Giovane Pedagogo, personaggio, quest'ultimo, che ha raccolto molta parte dell'eredità dell'io narrante della novella. Tale rilevante mutamento comporta altre variazioni:

cfr. «La lingua in scena: dalle novelle agli atti unici»). Di parere diverso, Giovanni Cappello individua la funzione di questo raddoppiamento nella diversa personalità dei due sostenitori. Infatti al punto di vista dell'«intellettuale» pedagogo si aggiunge il buon senso popolare del Tavoleggiante, di qualcuno che non può essere considerato un sottile disquisitore («Dalla «Festa» alla «Sagra» del Signore della Nave», 48-49).

¹⁷La trasposizione teatrale annulla l'impianto moralistico del racconto di tipo monologante proponendo una struttura dialogica che valorizza l'elemento orgiastico sacrale. Luti, «Struttura degli atti unici di Pirandello», 159.

nel dramma il Giovane Pedagogo è invitato alla sagra dal signor Lavaccara (nella novella, invece, il contrasto tra i due causa il mancato invito da parte del capofamiglia) perché la discussione, la sua dimensione dialogica, necessita di un incontro tra i due; se da quanto narrato nel *Signore della Nave* si evince che la famiglia Lavaccara si ciberà della testa e del fegato del maiale (NA, 3.1: 426), nel testo drammatico il rifiuto è netto e non può essere altrimenti: la testa del povero Nicola viene offerta dal Norcino nel bel mezzo della perorazione esemplificativa del Giovane Pedagogo in favore della dignità umana e subito dopo la messa in campo della questione riguardante l'intelligenza dei maiali.

La famiglia Lavaccara, inoltre, è composta da sei persone nella novella, da quattro nella *Sagra*. La scelta si deve probabilmente alla particolare evidenza affidata nell'atto unico ai due figli: il figlio di Saverio Lavaccara¹⁸ non può che essere «un majalotto vestito alla marinara» al quale «la golosità [...] accende gli occhi» (MN, 3:434, 439)¹⁹; la figlia, invece, «in abito di divota della madonna Addolorata [...], alta magra gialla»²⁰ spiega al padre, disperato per la morte dell'animale, che anche questo dolore è da prendere «a sconto dei [...] peccati» (MN, 3:435-436). Anch'essi fanno parte di quelle coppie di personaggi opposte e/o complementari che caratterizzano l'intera *pièce*: i marinai miracolati sono uno vecchio e l'altro giovane; il Giovane Pedagogo, che compare insieme al Mastro-Medico — personaggio, quest'ultimo, inventato in funzione del dramma — è «magro, pallido [...] spirante», il Mastro-Medico è un «vecchiotto arzillo»; lo scrivano è «striminzito», la moglie «grassa», le figlie «grassottelle» (MN, 3:426); il

¹⁸Il signor Lavaccara (evidentemente la scelta onomastica non è casuale), inoltre, è l'unico personaggio del quale ci sono noti il nome e il cognome; degli altri si conosce il ruolo familiare o la professione.

¹⁹Il figlio, tra l'altro, quasi riceve in eredità parte della fisionomia maialesca che il padre perde (infra). Per quanto riguarda l'avidità del Lavaccara nella novella, doppiata in miniatura nell'atto unico dal figlio, vedi Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo*, 53, oppure «Pirandello: la forma inquieta del corpo», 372.

²⁰A proposito di questa didascalia, dedicata alla famiglia Lavaccara, Aldo Vallone evidenzia l'attenzione «del narratore-ritrattista» rivolta «in modo congiunto, ai particolari e all'insieme, con un impegno ben più complesso di quello che si suole rivolgere alle semplici didascalie.» «Accade che il bozzetto-ritratto fisico, nell'ambito della stessa didascalia, si congiunge e si integra con l'ambiente e con il ritratto morale. Allora la pagina si distende, i colori si precisano in ogni particolare, i motivi circolano come in un vero e proprio squarcio da novella: il ritratto di per sé vale una situazione, crea una vicenda, esprime appieno un gusto della narrazione.» Vallone, «Le didascalie nel teatro», 505-506.

signor Lavaccara è «provvisto d'una enorme rosea prosperità di carne che gli tremola addosso», la moglie «non sarà né meno grassa, né meno goffa e bestiale d'aspetto» (MN, 3:434-435) l'avvocato è «obeso», la moglie «magra [...] con un viso d'uccello»; «il notaio è uno stangone dal volto cupo [...], spalle alte», la moglie è «bassotta, [...] bene appetata, [...] riderà a tutti» (MN, 3:442-443)²¹, per limitarsi ai 'casi' immediatamente evidenti perché contigui²².

La costruzione binaria della novella —determinata, naturalmente, innanzi tutto dalla presenza del doppio rito— spicca in raffigurazioni antitetiche come quella del signor Lavaccara e del Cristo in croce le cui costole si «possono contare una ad una» (NA, 3.1:421). Nell'atto unico Pirandello moltiplica le figure ossimoriche; la magrezza del Giovane Pedagogo e la pinguedine del Lavaccara sono poste in risalto e all'animalizzazione delle caratteristiche del personaggio del Lavaccara stesso — al quale, non per caso, viene offerto un «truogolo» di maccheroni — fa da controcanto l'umanizzazione, chiara fin dalla scelta onomastica²³, del maiale il cui comportamento testimonierebbe intelligenza e sensibilità. La struttura binaria del dramma si evidenzia anche mediante rispecchiamenti di sacro — non sacro nel susseguirsi dei fatti: inizio del dramma che non rinvia alla sacralità dell'evento / introduzione dei miracolati / arrivo della «donna-caccia» / arrivo del Giovane Pedagogo che sposta l'attenzione sulla ricerca di una connessione tra l'uccisione del maiale e la festa del Signore della Nave / Norcino che si lamenta della poca baldoria che ci sarà — arrivo dello scrivano / vecchio miracolato che parla dell'immagine del Cristo...

La «donna-caccia» è personaggio nuovo, non presente nella novella; nell'atto unico la sua presenza —insieme a quella, che immediatamente precede, dei due marinai miracolati— offre un certo contributo alla generazione di forti contrasti attinenti alla componente sacra della *Sagra* e al «sen-

²¹ Si noti che l'avvocato e il notaio sono antitetici tra di loro. Pirandello è solito plasmare e perfezionare il movimento formale servendosi della compresenza ossimorica: «schiera grassi e magri a controbilanciarsi gli uni gli altri in un gioco del quale sottolinea l'aspetto di reciproco "risarcimento" fisico e spirituale.» Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo*, 58.

²² Alla corposità nonché alla corporeità di certi personaggi del dramma si potrebbe accostare l'inconsistenza fantasmatica del vecchio «lungo lungo, [...] spettrale e sorridente», solo e silenzioso, che a un certo punto attraversa a passi lentissimi il ponticello. MN, 3:443.

²³ Il nome «Nicola» nella novella è presente solo in quanto si riferisce alla chiesetta normanna (di San Nicola) dove si prega e festeggia il Signore della Nave; nel dramma è solo e sempre il nome del maiale del signor Lavaccara.

timento religioso» che «l'uomo sempre più va perdendo, pur cercando d'acquistarlo meglio...»²⁴. Lo stesso aspetto è amplificato dal racconto del miracolo del Signore della Nave immediatamente seguito dall'arrivo di un «giovinastro [...] in compagnia d'un altro e di due donnacce del popolo» (MN, 3:430-431).

La panoramica sui mutamenti significativi che differenziano la novella dall'atto unico si conclude puntando, ancora una volta, l'attenzione sulla fisionomia maialesca del signor Lavaccara, già sperimentata nella novella: nel dramma Pirandello aggiunge al personaggio «sopracciglia fortemente segnate, sotto la fronte tonda [...], che gli imprimono nella faccia [...] quasi un segno di tristezza avvilita» (MN, 3:434). La descrizione delle sopracciglia — tratti così importanti nella manifestazione di una umana situazione interiore e nel sottolineare o completare i messaggi dello sguardo — serve probabilmente anche ad anticipare la funzione di osservatore che il Lavaccara assume ad un certo punto del dramma; si attenua così gradualmente il ruolo ambiguo di soggetto/oggetto (uomo/porco) del discorso che aveva nella novella: il Giovane Pedagogo difende la dignità umana, mentre il signor Lavaccara sostiene la posizione opposta.

Le didascalie

Non può certo mancare, quando l'oggetto di studio sono due scritti come quelli in questione, un pur breve riferimento alle numerose e ampie didascalie²⁵: probabilmente qualora, per gioco, si provasse a togliere la parte didascalica, del testo rimarrebbe poca cosa: assai meno di altri drammi²⁶.

²⁴NA, 3.1:425 e MN, 3:434. Si noti anche l'opposizione/complementarità dei due operai che accompagnano la «donnaccia»: «uno, gentile, civilino, con una barbetta da malato, e la chitarra a tracolla; l'altro, malmesso e sguajato. La donnaccia, di sconcia grassezza e violentemente imbellettata, è già ubriaca; i due cercheranno di trattenerla.» MN, 3:425. Il corsivo è nel testo.

²⁵Anche se non si riferisce esplicitamente alla *Sagra del Signore della Nave*, particolarmente interessante è il già citato studio di Claudia Sebastiana Nobili che evidenzia come nelle opere di Pirandello, con l'andare del tempo, le didascalie si moltiplicano e si complicano finché, verso gli anni Trenta, assumono un ruolo assolutamente centrale per la comprensione del testo drammatico e della sua rappresentazione. Fuori dalla scena Pirandello sceglie per sé un luogo significativo: parla attraverso la didascalia, da dove in un primo tempo — fino agli anni Venti — si limitava a descrivere lo spazio scenografico, e poi finisce per riappropriarsi della storia. Negli anni, mentre Pirandello si impossessa del mestiere, la didascalia — nata per offrire una finestra al narratore — si estende sempre più.

²⁶Giorgio Pullini suddivide le didascalie in base al tipo di dramma: se questo è

La decodificazione del testo da parte del lettore dell'atto unico risulterebbe, allora, particolarmente difficoltosa e forse perderebbe in significato.

Molto è stato scritto sull'imponente apparato didascalico di questo atto unico: con la *Sagra del Signore della Nave* Pirandello inaugura la sua attività di capocomico e le didascalie, se ne è già fatto cenno, sono di tipo registico in quanto in esse l'Autore colloca informazioni che riguardano il piano della realizzazione scenica. Non si tratta, infatti, semplicemente di specificazioni utili per contestualizzare il dialogo e definire le coordinate dello spazio creato dalla natura deittica del parlato, ma di indicazioni precise frutto dell'ideazione di un particolare progetto, mirate alla effettiva, concreta realizzazione dello spettacolo. Ciò è chiaro fin dalla prima didascalia nella quale sono contenute precise annotazioni di carattere tecnico; oppure si pensi al posto riservato nel dramma all'illuminotecnica (MN, 3:423)²⁷: «*Sulle tovaglie e su questa rustica suppellettile da tavola si rifletterà la luce dorata del pomeriggio autunnale ancor caldo; a mano a mano la luce si farà rossa, d'un rosso di fiamma viva, e infine violetta e fumosa.*»²⁸ Sul piano lessicale si deve evidenziare una certa sostenutezza, scelte ricercate («in peduli» — a piedi nudi; «frullonaj» — venditori di frulli²⁹, ma anche «berci» e «gargiuta»), uso di tecnicismi («accoratojo» — coltello per l'uccisione del maiale) (MN, 3:422, 424 e 433).

Più di qualche brano della novella passa nelle didascalie dell'atto unico: la parte più corposa è quella della processione e dei momenti ad essa precedenti. In entrambi gli scritti si legge della massa di persone ubriache, le tavole capovolte, il disordine e il rumore, della luce di fiamma del tramonto che progressivamente diventa più cupa, violetta, del richiamo delle campane, dei chierici, pallidi digiuni spettrali, e del pentimento della folla piangente. Tale didascalia finale non ha lo scopo di preparare la battuta del Giovane Pedagogo, ma è immagine conclusiva, autonoma rispetto al momento dialogico.

realistico, le didascalie sono preminentemente pratiche; se invece il dramma si sposta verso l'interiorizzazione del sogno o la surrealtà, le didascalie si infittiscono e si allungano, trasformandosi talvolta in veri e propri brani narrativi («Il primo Pirandello», 26).

²⁷ «La didascalia di tipo registico mano a mano si sviluppa e diventa articolata, ampia, cogente per chi si occuperà della messa in scena. E un segno tangibile della svolta si manifesta proprio intorno agli anni Venti: il passaggio dei tempi verbali dal presente a un futuro che caratterizza le sole didascalie di questa breve stagione.» Nobili, «Le didascalie nel teatro di Luigi Pirandello», 163.

²⁸ Si veda anche la p. 446. Il corsivo è nel testo.

²⁹ Il *frullo* è un giocattolo sonoro, un fischio che emette un suono tremolante, modulato attraverso la trazione e l'allentamento di un filo.

È sintomatico che nell'atto unico non compaiano i due «porcelloni» ai quali Pirandello attribuisce nella novella un comportamento quasi umano utile a mettere in risalto «la bestialità umana». L'io-narrante-Pirandello attribuisce loro una distaccata considerazione, fatta guardando la processione «sdrajati a piè d'un fico» (NA, 3.1:427): «Ecco, fratello, vedi? e poi dicono che i porci siamo noi.» Ad essa, nel dramma — prima della dida-scalia finale — pare fare da eco quella del signor Lavaccara che, nella sua nuova posizione di osservatore (non distaccato ma «trionfante») e rivolto al Giovane Pedagogo, esclama: «La sua umanità! Eccola! eccola! La sua umanità! La riconosce ancora?» Tale variazione serve, certo, a liberare all'inizio della processione il progressivo intensificarsi dei ritmi che caratterizza l'atto unico, ma probabilmente anche a mantenere l'attenzione spostata esplicitamente sull'«umanità». Sull'uomo, infatti, l'intero dramma, pone più decisamente l'accento: dall'apertura con la presentazione della sagra e soprattutto della varia popolazione che vi partecipa³⁰, dalla decisione di far giungere gli attori dalla platea e del situare il rullo dei tamburi alle spalle degli spettatori³¹, sino all'ultima battuta del Giovane Pedagogo la cui domanda finale si differenzia da quella della novella sostanzialmente solo per il mancato riferimento diretto alla macellazione del porco³² col risultato di un maggiore risalto dato al «Cristo insanguinato», al Dio fatto uomo. Lo scopo? Rendere gli «spettatori» partecipi dello spettacolo, ma soprattutto fare in modo che l'uomo chiami in causa se stesso: coinvolgere profondamente l'«uomo» e la sua ombra³³.

Conclusione

‘Piccolo’ e ‘grande’, ‘universale’ e ‘particolare’ sono in Pirandello in continuo, vivace, rapporto dialettico. La riflessione sul particolare — in questo

³⁰Nella parte iniziale della novella si legge: «Il signor Lavaccara mi volle parlare d'un suo porco per convincermi ch'era una bestia intelligente.»

³¹Ai due marinai miracolati, preceduti dai tamburini, è, tra l'altro, dedicata una delle didascalie più ampie, paragonabile solo a quella iniziale e a quella conclusiva riguardante la processione. Un particolare contribuisce ad avvalorare quanto si sta affermando: se nella novella le tabelle votive — nelle quali è dipinto il «mare blu in tempesta, che non potrebbe esser più blu di così» — «riempiono tutta una parete della chiesetta», nel dramma sono appese al collo dei miracolati. NA, 3.1:421 e MN, 3:424.

³²Novella [corsivo mio]: «Si sono imbestiati, si sono ubriacati, ed eccoli qua che piangono ora inconsolabilmente, dietro a questo loro Cristo sanguinante su la Croce nera! *eccoli qua che piangono il porco che si son mangiato!* E volete una tragedia più tragedia di questa?»

³³Pirandello, *L'umorismo*, SPSV, 160.

caso sull'agrigentina festa del Signore della Nave — si fa spesso azione narrativa, azione scenica, e genera un percorso orientato a porre in evidenza la visione intera dell'esistenza di un'umanità che faticando a sopravvivere nella precarietà e nella contingenza, di fronte alla fatalità, ricerca ragioni, sicurezze, protezione.

Il finale dell'atto unico, e anche quello della novella, lasciano nelle mani e nei pensieri del lettore solo e ancora l'angosciante indecifrabilità della vita: come sostenne Pirandello in *Teatro nuovo e teatro vecchio* (SPSV, 236), «non già il senso del mistero sgomenta gli uomini, sapendosi da tutti che il mistero è nella vita: sgomenta il modo, insolito nuovo, di prospettarlo.» Novella e atto unico hanno collaborato a prospettare questo modo insolito coinvolgendo il lettore-spettatore nella creazione di uno spazio in cui il rincorrersi e il nascondersi a vicenda, ma anche il coincidere, di «corpo» e «ombra» vengono mostrati in atto.

Si sa, Anselmo Paleari conferma, l'ombra è paurosa: il nostro sentimento della vita potrebbe essere «un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi» (TR, 1:484). Forse anche per questo Cotrone, il Mago dei *Giganti della montagna*, è indotto a 'dimettersi da tutto' (TT, 10:449): «decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole e di nuvole [...] materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze.»

Università di Padova

Opere Citate

- Alonge, Roberto. "La scenotecnica e la scenografia teatrale" pp. 257-273 in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di Enzo Lauretta. Milano: Mursia, 1984.
- Altieri Biagi, M. Luisa. "Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica" pp. 162-222 in *La lingua in scena*. Bologna: Zanichelli, 1980.
- . "La lingua in scena: dalle novelle agli atti unici" pp. 259-316 in *Gli atti unici di Pirandello*, a cura di Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978.
- Alvaro, Corrado. *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo Barbina. Roma: Abete, 1976.
- Cappello, Giovanni. "Dalla «Festa» alla «Sagra» del Signore della Nave" pp. 37-66 in *Pirandello: teatro e musica*, a cura di Enzo Lauretta. Palermo: Palumbo, 1995.

- Contini, Gianfranco. *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*. Firenze: Sansoni, 1968.
- d'Amico, Alessandro e Alessandro Tinterri. *Pirandello capocomico*. Palermo: Sellerio, 1987.
- Giovannelli, Paola Daniela. *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*. Modena: Mucchi, 1994.
- . "Pirandello: la forma inquieta del corpo come inciampo dell'anima." *Filologia e critica*, 14:3 (1989): 325-382.
- Gramsci, Antonio, "Il teatro di Pirandello" pp. 46-56 in *Letteratura e vita nazionale*. 6ª ed. Torino: Einaudi, 1966.
- Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di Ivan Pupo. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino, 2002.
- Luti, Giorgio. "Struttura degli atti unici di Pirandello" pp. 143-162 in *Gli atti unici di Pirandello*, a cura di Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978.
- Moestrup, Jorn. "Gli atti unici e le novelle" pp. 337-350 in *Gli atti unici di Pirandello*, a cura di Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978.
- Nobili, Claudia Sebastiana. "Le didascalie nel teatro di Pirandello." *Studi e problemi di filologia e critica*, 60 (aprile 2000): 145-180.
- Pirandello, Luigi. *Tutto il teatro*, 10 voll. Milano: Mondadori, 1942-44.
- . *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Milano, Mondadori, 1965.
- . *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia (con la collaborazione di Mario Costanzo). 2 voll. Milano: Mondadori, 1973.
- . *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Introduzione di Giovanni Macchia. 3 voll. Milano: Mondadori, 1985-1990.
- . *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Premessa di Giovanni Macchia. 3 voll. Milano: Mondadori, 1986-2004.
- Pirandello, Stefano. "Le opere che Pirandello non scrisse" vol. 2, pp. xi-xix in *Bibliografia di Pirandello*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Milano, 1940.
- Pullini, Giorgio. "Il primo Pirandello" pp. 21-48 in *Gli atti unici di Pirandello*, a cura di Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978.
- Puppa, Paolo. "La Sagra del Signore della Nave: dalla festa dei folli alla fabbrica." *Rivista italiana di drammaturgia*, 5:17 (settembre 1980): 43-56; ristampato in *Dalle parti di Pirandello*. Roma: Bulzoni, 1987, pp. 95-115.
- Tilgher, *il problema centrale, cronache teatrali 1914-1926*, a cura di Alessandro d'Amico. Genova: Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1973.
- Vallone, Aldo. "Le didascalie nel teatro" pp. 501-507 in *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961*. Firenze: Le Monnier, 1967.