

*Andrea BISICCHIA - Luisa GASBARRI
Wladimir KRYSINSKI - Anna MAUCERI
Roberto TESSARI*

*Corrado PELIGRA - Paolo PUPPA
Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ - Giuliana SANGUINETTI*

*Giorgio PULLINI - Graziella CORSINVI
Cezary BRONOWSKI - Domenica ELISA CICALA
Maria Rosaria VITTI ALEXANDER - Marialaura SIMEONE*

Novella e dramma



a cura di
Enzo Lauretta

Edizioni Lussografica



Centro Nazionale Studi Pirandelliani

Nella riscrittura possono essere naturalmente mutati i modi del racconto senza necessariamente allontanarsi significativamente dal senso originario della novella. Si può anzi dire che proprio i mutamenti di *distanza* possono costituire un buon laboratorio di scrittura creativa: variare i modi di racconto, da indiretto a indiretto e viceversa, valutandone di volta in volta gli effetti comunicativi, è sicuramente un efficace esercizio per chi intende provarsi nella scrittura narrativa.

Nel caso della *Patente*, almeno in linea teorica, non è da escludere nessuna variazione del modo narrativo. Abbiamo visto più sopra come il dialogo tra Chiàrchiaro e il giudice D'Andrea possa essere reso in modo diretto, nel racconto dello stesso Chiàrchiaro. Ma si può pensare anche a soluzioni più «ardite», impegnando per esempio la tecnica del *monologo interiore* o addirittura del *flusso di coscienza* in una rappresentazione diretta dei pensieri del giudice, del loro stesso affastellarsi caotico nella mente del personaggio:

Alla finestra ... l'oscurità, e il cielo, e le stelle ... brillano! Cosa sono io? Piccolo, mi muovo, una stella, verso la stella, cammino, lì, altrove ... La giustizia! La gente, malvagia, feroce! La giustizia! Sì, quella, devo affrettarmi, affrettarmi, affrettarmi... ma il cielo, le stelle ... Chiàrchiaro! Cosa mi è capitato? Che vuole? Lettatore, iettatore... I miei colleghi: Per la Madonna Santissima, ti vuoi star zitto? Povero Chiàrchiaro, non è colpa sua ... Per la Madonna Santissima, ti vuoi star zitto? Devo fare in fretta, in fretta. Lettatore, si crede ancora alla iettatura? Questa finestra, sembra una cornice ... Che vuole? La stella, mi avvio, corro ... un mondo diverso ... Io, giudice, che buffo ... io giudice, e i poveri uomini, feroci ... feroci!

Oppure, in una forma più normalizzata:

Soffoco, soffoco! I miei pensieri, i miei doveri, gli assilli della gente mi soffocano. La finestra mi dà respiro: corro alla finestra, verso il cielo, le stelle ... Socchiudo gli occhi, il bagliore mi confonde. Mi sembra ... che un raggio di luce si stenda, come una strada, senza fine ... senza fine, sembro vagare, senza meta. Che buffo, ora, appare il mondo: una folla di gente, piccola, feroce ... e la giustizia, la piccola assillante tormentosa giustizia ... sentenze ... giudizi ... ritornare nel mondo, per la giustizia, per i miei doveri, in fretta, presto ... presto!

“La patente”: la scrittura nel testo teatrale

di PAOLO PUPPA

Innanzitutto l'atto unico *La patente*, concepita in dialetto¹ e al debutto scenico il 23 marzo del '18 all'Alfieri di Torino, colla compagnia di Angelo Musco, utilizza l'aneddotica coloristica, lo spunto farsesco sull'emarginazione di uno jettatore per rovesciarlo nella tipica dialettica pirandelliana che va fissandosi pubblicamente sul palcoscenico negli anni della Grande Guerra. Il Soggetto che si adegua all'immagine di sé percepita dall'Altro è infatti uno dei motivi dell'intera opera pirandelliana, all'insegna cioè dell'essere come tu mi vuoi, dove il tu in questo caso è la maggioranza non tanto silenziosa della *communis opinio*. Nondimeno una simile topica si intreccia nel copione col recupero del carisma magico operato dal malcapitato Rosario Chiàrchiaro (il cui *omen* come ha dimostrato Sciascia, allude nella gergalità dialettale a luogo franso, impervio²). A conferma che il lessico localistico ancora una volta viene riutilizzato nella lingua nazionale standard. Lo jettatore, colui cioè che esercita il malocchio senza volerlo né saperlo, ridiviene libero e consapevole dispensatore di disgrazie e di protezioni, riacquisitando colla buffonesca patente il rango di temuto negromante, di rusticano incantatore, in grado di prendersi la rivincita sull'emarginazione inflittagli dai maldicenti. Si pensi agli studi

¹ La versione dialettale, stesa probabilmente nel '17, dalla novella omonima del 1911, mai pubblicata da Pirandello, dovrebbe precedere sia la stampa del 1918 sia quella del 1920, secondo l'ipotesi prospettata da Sandro D'Amico nella *Notizia* che precede il testo, cfr. L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, a cura di A. D'Amico, Mondadori, Milano 1986, pp. 515-516. L'edizione filologica del copione viene ricavata dall'edizione Bemporad, «l'ultima rivista dall'autore» del 1926, ivi, p. 1011, nella postfazione colle note relative all'edizione del testo (da adesso per entrambe le informazioni, *Notizia*). Il testo dialettale è stato di recente inserito in *Maschere nude*, vol. IV, a cura di A. D'Amico con la collaborazione di A. Tinterri, nella sezione in appendice *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. Varvaro, con un saggio introduttivo di A. Camilleri, Mondadori, Milano 2007, pp. 1637-1651, note alle pp. 1867-1875.

² «Chiàrchiaru' è, in una collina rocciosa, un sistema di anfratti, di crepacci, di tane. Pauroso rifugio di selvaggina, di uccelli notturni, di serpi; e vi si caccia col furetto, che spesso nelle tane resta impuntu' impigliato, quasi il labirinto dei cunicoli fosse matassa che l'aggroviglia. La parola, intraducibile in altra italiana, si è italianizzata facendosi, in provincia di Agrigento, cognome», cfr. in L. Sciascia, *Occhio di capra*, in Idem, *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano p. 47. La definizione, presente nell'inventario del 1984, era in realtà già apparsa con minime varianti in *Kermesse* del 1982.

etnologici di Ernesto De Martino sulla fascinazione nel mondo contadino meridionale e sul sincretismo culturale tra la medesima area e la nascente, ma da noi sempre fragile, borghesia illuminista³.

Ora, colui che pretende per sé la patente di porta sfortunata posa da attore grazie all'accumulo di kitch manieristici, a base di accessori e di abbigliamenti richiesti dalla parte specifica. E intanto il paria disperato nell'ottica naturalistico-sociologica di partenza si riscatta nell'interprete che si addobba nel camerino per l'uscita spettacolare. Qui però avviene un fatto curioso, ossia la reazione isterica del coro contro un comportamento del genere, quasi che il gruppo svolga il ruolo di suggeritore involontario della metamorfosi del personaggio, per rifiutarsi poi di accettare la messa in moto del copione⁴, dettata viceversa in quest'ultimo da sillogismi ben argomentati. Del resto, la vocazione teatrale che porta all'atto unico, genere in sé a metà strada tra racconto ed elaborazione più complessa dei tre atti, dunque laboratorio drammaturgico solo in apparenza prudente e mimetizzato nei panni di apprendista per il nuovo investimento professionale⁵, si annuncia nel racconto a partire dalle prime informazioni, "con quale inflessione di voce e quale atteggiamento d'occhi e di mani, curvandosi"⁶, relative al coprotagonista, il "magro giudice D'Andrea"⁷. Ora, la pagina della novella si dilunga con puntigliosità didascalica a tracciare il ritratto del personaggio, "sbilenco, con una spalla più alta dell'altra"⁸. Non mancano indizi zoomorfi, come l'andatura canina,

³ Su un simile orizzonte, appunto *Illuminismo napoletano e magia: la jettatura; Sensibilità romantica, polemica protestante e jettatura; Regno di Napoli e jettatura* all'interno del fondamentale E. De Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 97-136.

⁴ A questo proposito, utili le osservazioni di Ruggero Jacobbi, che parla persino di "farsa recitata", nella tradizione "boccaccesca, machiavellica, ruzantina" e si spinge in tale prospettiva meta-teatrale a vedere il mondo come il sarto che cuce addosso al personaggio nuovi panni, non accettando però di vederglieli poi indossare, cfr. Idem, *Riflessioni sugli atti unici pirandelliani*, in Aa.Vv. [a cura di S. Milioro, *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, da adesso Milioro], Centro nazionale di studi pirandelliani, Agrigento 1978, p. 93]. Ed è viceversa ben logico che alla fine "questa collettività paghi le conseguenze di quanto ha osato creare, inventare e determinare", ibidem.

⁵ Tant'è vero che l'autore suggella il copione, nella sua prima uscita editoriale del 1918 nella «Rivista d'Italia» del 1918, come "novella sceneggiata". E si tratta dunque di un testo teatrale al posto di un racconto come gli era stato viceversa richiesto da Michele Saponaro, direttore della rivista medesima, dal momento che da due anni lo scrittore siciliano aveva interrotto la stesura di novelle, cfr. *Notizia*, cit., p. 513.

⁶ Cfr. L. Pirandello, *La patente*, in Idem, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. I, tomo I, Mondadori, Milano 1985 (da adesso *La patente I*), p. 567.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

che andrà a doppiarsi nella scongiatura predisposta da Chiarichiaro, vittima e carnefice, da "barbagianni"⁹. Da non sottovalutare il fatto che nella stesura dialettale originaria dell'atto unico, la scelta bilingue assegna le battute per lo più in italiano solo a D'Andrea, rispetto a tutti gli altri, compresi i tre colleghi, a sottolineare la frattura tra quest'ultimo e il mondo attorno a lui¹⁰. Ma si potrebbe, a questo punto aprire una parentesi sulla specifica professione di creature in chiara crisi esistenziale, assediata da dubbi ideologici nella "certezza di non poter nulla sapere e nulla credere"¹¹. Si tratta infatti di giudici, di rappresentanti ufficiali dell'ordine e dello Stato, difensori della legge, e tuttavia travolti da domande escatologiche sul senso generale del proprio lavoro, paragonato nel passaggio sotto le luci della ribalta al gioco infantile¹². E spesso costoro appaiono sgretolati e umiliati, al limite portati alla perdita delle capacità allocutorie, all'afasia. Nella versione novellistica, inoltre, la presenza del cielo stellato funge da puntuale *climax* escapistico, in quanto consueta tentazione nella pagina pirandelliana per individui che non si riconoscono più in quello che fanno¹³. Adesso, nel copione, l'ambientazione iniziale presenta "lo stanzone squallido" chiuso da pareti ingombre di "scatole verdi a casellario"¹⁴, ossia i depositi cartacei di un lavoro ormai sentito come mera fatica alienante. Ma l'*anomia* adesso è tale che la caratterizzazione somatica se compensa il rigore morale del giudice, non esita ad inglobare informazioni psicofisiche sulla razza atavica dietro il precoce invecchiamento e soprattutto dietro l'eccentricità dei tratti fisiognomici, dal vago sapore lombrosiano¹⁵. Altrove, per quanto concerne le didascalie teatrali, Pirandello sa inferire con più violenza nella scongiatura deformante di avvocati, notai e simili, sino alle iperbole distruttive sfoggiate nell'autentica proiezione di mostri al centro della *Sagra del Signore della nave* dove emerge un'insofferenza verso il borghese, specie se tronfio e ben pensante, un'an-

⁹ Ivi, p. 572. La figlia Rosinella che ne precede l'epifania nell'atto unico, aggiunge che "pare un gufo", cfr. L. Pirandello, *La patente*, in Idem, *Maschere nude*, vol. I, it., (da adesso *La patente 2*), p. 527.

¹⁰ Cfr. *Notizia*, cit., p. 1010.

¹¹ *La patente I*, cit., p. 568.

¹² Cfr. il mio P. Puppa, *Pirandello e l'oltre*, in Idem, *Dalle parti di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 33-62.

¹³ Basti pensare al povero Cavalena, il marito tormentato dalla gelosia della moglie, evidente riflesso autobiografico, nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

¹⁴ Cfr. *La patente 2*, cit., p. 521.

¹⁵ "Cose stranissime e quasi inverosimili, mostruosi intrecci di razze, misteriosi travagli di secoli bisognava immaginare per giungere a una qualche approssimativa spiegazione di quel prodotto umano che si chiamava il giudice D'Andrea. [...] donde al suo smunto sparuto viso di bianco erano potuti venire quei capelli crespi gremiti da negro", cfr. *La patente I*, cit., p. 567.

tipatia, nell'etimo del termine, degna di un pittore espressionista¹⁶. Tutta la lunga descrizione narrativa di D'Andrea col suo mondo interiore dovrà, nell'atto di travasarsi sul copione, necessariamente essere ridimensionata, così come l'estensione accurata del suo ritratto corporale. Ma, si sa, i personaggi sul palcoscenico vivono attraverso la fisicità immediata dei loro interpreti, in questo caso nella stretta contiguità colle importanti ditte siciliane, a partire dal corpo di Angelo Musco¹⁷. Il giudice fa il suo ingresso in scena, reggendo in mano la gabbietta col cardellino, dono della madre morta di recente. Ed è sull'uccello, metonimico della genitrice, che si concentra la sola affettività del personaggio¹⁸. Subito viene citato l'Altro, il Chiariario, colla reazione mimica dell'uscire che si affretta a fare le corna, nel tipico gesto apotropaico. Altra significativa variazione rispetto alla fonte narrativa, l'apparizione dei tre colleghi del giudice D'Andrea, rielaborati dai due avvocati con cui si incrociava a passeggio¹⁹, a dare l'idea dell'ufficio, quasi a socializzare pur in maniera conflittuale²⁰ la solitudine di quest'ultimo, procedimento poi seguito anche nel trattamento de *Labito nuovo*, in collaborazione con Eduardo De Filippo²¹. E i

¹⁶ Lo scatenamento avviene in particolare ai danni dell'avvocato della *Sagra del Signore della nave* "obeso, rosso di pelo e lentiginoso, miope con grossi occhiali di cristallo celeste [...] sciamannato [...] il panciotto bianco già sudicio, la pancia in fuori e le mani nelle tasche dei calzoni", mentre ancor peggio viene sagomato il notaio, presentato come "uno stangone dal volto cupo e sodo, color di cioccolatte, spalle alte e rudi, le lunghe braccia penzoloni, tutto vestito di nero", cfr. *La Sagra del Signore della nave*, in *Maschere nude*, vol. III, a cura di A. D'Amico, con la collaborazione di A. Tinteri, Mondadori, Milano 2004, pp. 441-442.

¹⁷ Federico Doglio parla opportunamente di copioni funzionali agli organici delle compagnie, cfr. Idem, *Il grottesco e il paradossale: La patente, L'imbecille, Bellavita*, in Milio, op. cit., p. 56.

¹⁸ Basterà accentuare l'aspetto autistico di una simile comunicazione col volatile in gabbia, attraverso le relative considerazioni leopardiane sulla indifferenza della natura nei riguardi della visione antropocentrica, cfr. *La patente 2*, cit., p. 525, perché si profili all'orizzonte, solo tre anni dopo, sulla scena dadaista parigina del 1920 *Le serin muet* di Georges Ribemont-Dessaignes.

¹⁹ Tra costoro, nella versione cartacea, da sottolineare l'ennesima caricatura verso "il grasso Manin Baracca" che porta "in trionfo su la pancia un enorme corno comperato per l'occasione" e ride "con tutta la pallida carnaccia di biondo majale eloquente", cfr. *La patente 1*, cit., p. 571, prelevato di forza dal repertorio espressionista della novella *Il Signore della Nave* del 1916 e della citata trascrizione nel '24 della *Sagra del Signore della Nave* il cui Pappa in *maschere nude* è descritto così: "il

tre colleghi, se servono ad allertare una diatriba sul concetto di giustizia, sulla sua decadenza e sul confronto tra il gioco infantile e la pratica professionale adulta, si omologano alla reazione superstitiosa dell'uscire stessissimo²². Di fatto, la borghesia, media e piccola, anche nelle derive proletarizzanti, condivide nelle sue interne articolazioni il medesimo orizzonte, così come atteggiamenti e comportamenti nei riguardi del disagio esistenziale e delle risposte relative. Viene quindi precisata la *hybris* del protagonista, che s'è permesso di querelare per diffamazione il figlio del sindaco e un assessore, vale a dire due rappresentanti delle istituzioni cittadine²³, nella misura in cui rifiuta proprio quei gesti che lo rifiutano e lo escludono dalla comunità. Subito dopo, l'ingresso di Rosinella permette ulteriori informazioni sull'angoscia della famiglia Chiariario. Ne mette in luce infatti con veemenza il consueto degrado sociale di tante pagine pirandelliane, accumulando verbi al participio passato a significare i rovesci subiti "cacciato via [...] gettato in mezzo a una strada [...] fustigato da tutti [...] appestato"²⁴, culminando nell'autentico terrore dei parroni onesti di finire nelle mani della Giustizia²⁵. E il *pater familias*, oberato da parenti affama-

e Eduardo, in Idem, *Racconti del palcoscenico. Dal Rinascimento a Gadda*, Liguori, Napoli 2011, pp. 71-80.

²² Il motivo del tribunale come gioco, di lontana ascendenza shakespeariana, vedi il *mock trial* al centro della grottesca scena sesta nel terzo atto del *King Lear*, consentito al copione di ospitare l'immagine, cara a Pirandello come al Bardo di Avon, dell'abito, in questo caso l'essere "parati" colla toga, cfr. *La patente 2*, cit., p. 523, quale strumento inesorabile di recita universale che accumuna ogni ruolo sociale dell'uomo nel mondo. Non mancano nella pagina narrativa esempi significativi di uomini di legge travolti dal disgusto per il proprio lavoro, condensato pateticamente nella nascosta e vietata voglia ludica, basti pensare al protagonista della novella *La carriola*, edita nel 1917, dunque coeva all'adattamento per la scena de *La patente*.

²³ Dalla novella di partenza al copione nelle sue varie stesure assistiamo ad un innalzamento sociale dei due querelati, che dai "primi due che gli erano capitati sotto mano", cfr. *La patente 1*, cit., pp. 569-570, si elevano a "il figliolo del sindaco e l'assessore Fazio" nella stampa Bemporad del 1926 e a "il figlio e il genero del podestà" nelle correzioni autografe ai margini della edizione cartacea Bemporad-Mondadori del 1933, cfr. *Notizia*, cit., p. 1014, esplicito graffio contro il regime da parte dell'autore in via di progressivo distacco dal fascismo.

²⁴ Cfr. *La patente 2*, cit., p. 526. Il tutto poi confermato e condensato in bocca all'interessato: "io sono con le spalle al muro, dentro un vicolo cieco", ivi, p. 530.

²⁵ "Non affrettarsi con nessuno alla casa della mamma", *Il*

ti, non può al solito che divenire nella tana il rabbioso guardiano dei congiunti, altrettanto impotenti²⁶. L'autentica epifania del Chiariario esalta ancora di più la già accennata meta teatralità del personaggio, conciato in effetti da jettatore a tempo pieno. Qui, scatta l'utilizzo delle battute spalmate nel racconto e ora sgranate nel dialogo concitato senza più pause didascaliche. Certo, è ormai accettata presso gli studiosi la svalutazione del passaggio da narrazione a drammaturgia²⁷. Non si può negare che nel nuovo montaggio compositivo l'efficacia della chiusa grottesca del racconto si diluisca in soluzioni melodrammatiche, virando verso componenti effettistiche²⁸, come l'obolo versato dagli altri giudici nel finale²⁹. La patetica esultanza di Chiariario, una volta ricevuto questa sorta di pizzo dai giudici terrorizzati davanti alla morte del cardellino, "E non ho ancora la patente! Istruisca il processo! Sono ricco! Sono ricco!"³⁰, risulta retorica e prolissa rispetto alla brusca e imperiosa richiesta della patente³¹. È altresì indubbio che la trascrizione teatrale relega nel *casting* il D'Andrea a

²⁶ "Ma non vuole che usciamo di casa", quasi grida Rosinella al giudice D'Andrea, ivi, p. 528. La battura ansiosa richiama analoghe fobie scatenate nell'infelice casa del quasi coevo Signor Ponza, nel dittico *La Signora Frola e il Signor Ponza, suo genero*, racconto edito nel 1917, divenuto subito nello stesso anno *Così è (se vi pare)*.

²⁷ Giorgio Luti distingue nel loto degli atti unici pirandelliani quelli che rimangono a racconti "in cui l'elemento dialogico-drammatico non è sufficientemente sviluppato" rispetto a quelli adattati da "novelle già fortemente drammatizzate", e in questi ultimi opera un'ulteriore scansione: "per contrazione o per dilatazione di struttura", cfr. Idem, *Struttura degli atti unici di Pirandello*, in Milio, op. cit., pp. 150-151. Nella trasformazione per la scena de *La patente*, lo studioso ravvisa riduzioni per quanto attiene ai "connotati interiorizzanti" del giudice, compensati dallo snodo allungato attraverso l'inserimento di Rosinella, quale "elemento illustrativo della situazione", ivi, p. 157. E intanto "la lingua perde di scioltezza e rapidità, senza peraltro incidere troppo sul dato strutturale che resta inalterato", ivi, p. 158.

²⁸ Jörn Meestrup, se esprime un giudizio ancor più negativo sull'esito dell'atto unico rispetto alla novella di partenza, per un "risultato stilisticamente infelice", mentre il dramma si presenterebbe sul piano dialogico insufficiente, "confuso e disordinato", ulteriormente sentenzia senza appello che la scena finale, invece di mantenere la "comicità grottesca" della chiusura nel racconto, soffre per la "tendenza al sentimentalismo moralistico" e "costituisce uno scadimento abbastanza plateale", cfr. Idem, *Gli atti unici e le novelle*, ivi, p. 343.

²⁹ Aggiunto a partire dall'edizione Treves del 1920, cfr. *Notizia*, cit., p. 1011.

³⁰ Cfr. *La patente* 2, cit., p. 534.

³¹ "Mi vuol bene davvero? [...] Il Chiariario proteste di nuovo il braccio, batte

spalla³², dal momento che l'altro cresce di consapevolezza sfoggiando una strategia compulsiva nell'ordire la messinscena della jettatura. Il colpo di scena finale, colla morte improvvisa del cardellino, aggiunge un livello ulteriore di teatralità effettistica. Ed il trionfo del paria divenuto *deus ex machina* disperato e insieme sarcastico si riflette puntualmente nella fortuna alla ribalta dell'atto unico, di cui si appropriano a lungo le star dialettali, con trasferimenti regionali da un idioma all'altro, come avviene nel 1937, a celebrare lo scrittore siciliano scomparso l'anno prima, e indirettamente lo stesso Musco, a sua volta deceduto il medesimo anno. Ecco allora il genovese Gilberto Govi, il napoletano Raffaele Viviani e il veneziano Carlo Micheluzzi che lo portano in scena, ciascuno nella parlata della propria terra³³.

Ma l'intero copione mette in luce l'assurdità di fare del bene nello sfacelo dei valori sociali e delle prospettive salvifiche scatenato dai tanti morti nella Grande Guerra, l'impossibilità di aiutare chi ne avrebbe più bisogno, che è pure impossibilità di capire le intime ragioni dell'altro da sé. Da qui, gli equivoci tra i due, col giudice che vorrebbe persino, in uno slancio immedesimativo, abbracciare lo jettatore, e l'altro che rivendica viceversa distanze carismatiche per la propria pretesa pericolosità, alla ricerca spasmodica e psicotica del riconoscimento di una delirante potenza: "Si tocchi, si tocchi! [...] Sono terribile, sa? [...] Si tocchi! Si tocchi, perdio! Non vede? Lei è rimasto come una statua del sale"³⁴, a sua volta travisando la commozione del giudice. Tanto più che quest'ultimo manifesta sin dall'inizio l'istanza protettiva verso il "pover'uomo"³⁵ vietando all'uscire

³² Doglio, op. cit., p. 58. Del resto, questo spostamento risulta inevitabile, considerata la naturale propensione di Angelo Musco ad impadronirsi del ruolo di Chiariario.

³³ Cfr. *Notizia*, cit., pp. 517-518. Qui, sempre D'Amico accenna di sfuggita al fatto che il copione, oltre ad appoggiarsi su altri atti unici per i tempi di una serata teatrale, circola abitualmente con maggiore frequenza nella versione bilingue-dialettale (di rilievo anche la messinscena di Giovanni Grasso junior a partire dal 1919) che in quella nazionale, con qualche importante eccezione, come la storica allestimento strehleriano nel 1954, con Checco Rissone nei panni di Chiariario, Mario Ferrari come D'Andrea e Marina Dolfin, attrice formatasi alla scuola veneta di Cesco Baseggio, in quelli di Rosinella, ivi, p. 518.

³⁴ Cfr. *La patente* 2, cit., pp. 529-533. Si pensi in un contesto diverso all'allucinazione dell'io protagonista nella novella *Soffio* del 1931, che uccide col semplice soffiare su due dita della mano. Psicanalici e antropologia del teatro hanno individuato

Marranca i protocolli apotropici ai danni della vittima. Insomma, una simile ossessione altruistica ed umanitaria realizza sino in fondo sulla scena la matrice umoristica implicita nella novella originaria, nella misura in cui rivela la mescolanza tra disprezzo e amore, tra ironia e pathos identificativo al centro della relazione tra i due, in qualche modo maschere moderne della coppia medievale Salomone e Marcolfo. Perché D'Andrea svolge la funzione sostitutiva autoriale, nell'abituale parentela tra scrittori e uomini di legge nei racconti meta-teatrali, lo sguardo rivolto verso i personaggi-clienti, per cui diviene "cosa buffa e atroce nello stesso tempo [...] amministrate la giustizia ai piccoli poveri uomini feroci"³⁶. E un simile asciutto asindeto riprende alla lettera, o quasi, un'analoga sequenza da *La scelta*, sorta di novellotta manifesto, datata 1898, circa il rapporto tra vita moderna e rappresentazione estetica, resa ardua dalla presenza dei "miseri, inani, affliggenti fantocci che può offrirti soltanto la fiera odierna"³⁷.

«A patenti»: genesi e versione dialettale

di SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ

La genesi della commedia in un atto *A patenti*, da Angelo Musco, nel suo volume di memorie, cronologicamente collegata alla prima di *Liola*, datata 4 novembre 1916, è così narrata: «Proprio il giorno dopo, in piazza Poli, trovandomi con Pirandello e Rosso di San Secondo, assistiamo a una scena disgustosa: due brutti tipi malmenavano un povero diavolo tutto sbrindellato. Ci disse qualcuno che quel disgraziato aveva fama di tremendo jettatore. Allora si cominciò a parlare di jettatura e a Pirandello venne la prima idea de *La patente*».¹

Più colorita la versione offerta dall'attore alcuni anni dopo sulle colonne di un quotidiano catanese: «*La patente* nacque così. Pirandello, Rosso di San Secondo ed io camminavamo per il Tritone. Quando arrivammo in piazza Poli davanti al ristorante Zaccaro assistemmo a questa scena. Dal ristorante uscivano due signori con la pancia, uno con la sigaretta e l'altro con lo stecchino in bocca. Attraversò la strada allora zoppicando un vecchietto che si appoggiava con un bastone e si avvicinò ai due stendendo la mano. Quelli per tutta risposta si ficcarono le mani in tasca, afferrarono le chiavi e alzarono il tacco. Pirandello aveva osservato come me. Maestro – dissi, appoggiandomi al braccio di Pirandello. Ma quello mi prevenne e mi gridò quasi – Domani ve la porto. – Domani la recito – risposi. E così fu. Era nato uno dei più grandi capolavori del teatro pirandelliano».² Invero Musco non ricorda che la commedia deriva dalla novella omonima³ anche se «il maestro del riso», come lo ha definito Gabriele

¹ A. Musco, *Cerca che trovi...*, prefazione di E. Serretta, Cappelli, Bologna 1930; riedito, a cura di D. Danzuso, introduzione di S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, Maimone, Catania 1987. Nell'articolo firmato Angelo Musco, apparso sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino del 19 maggio 1933, con il titolo *Confessioni di attori. Io e il prof Pirandello*, dopo aver accennato alle contrastate prove di *Liola*, Musco conclude: «Poche settimane dopo Luigi Pirandello scriveva per me *La patente*». Sull'attore catanese ci sia consentito rinviare a: S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, *Musco. Il nostro la mimica l'arte*. Novecento. Palermo 1987; *Idem, Musco. Immagini*