Garufi Tanteri

Vitaliano Brancati

(1907-1954)

PARTE I

L'UOMO, IL NARRATORE

I
L'adolescenza

Come tanti siciliani del suo secolo, Vitaliano Brancati impiegò tutti i suoi giorni soprattutto per spiegarci chi era.

Fu così che la sua scrittura finì per lievitare con il crescente impazzito delle polemiche e delle abiure. Alla fine, la conclusione di tanta sicula *camurrìa* si concretizzò nella rappresentazione impietosa di un'Italietta – o, se preferite, di una *Sicilietta* – meschina e ipocritamente perbenista.

Così, egli disse di essere "*un buon laico all'antica, con la libertà come unico valore*". Sull'argomento, perciò, fece un'interessante analisi del concetto di Libertà, confutando l'uso che ne fanno "*le epoche dogmatiche*".

In particolare, la "libertà dal male" dei cristiani, oltre che approssimativa gli risultò forzatamente sintetica, perché sottintendeva tutta una serie di *in quanto* arbitrari: Dio, in quanto sommo bene, è somma libertà; la Chiesa, in quanto depositaria della parola di Dio, è somma libertà. Per la "*libertà dal bisogno*" dei comunisti, poi, sarebbe meglio parlare di *agiatezza*.

Per conseguenza, la vera libertà non è partecipazione, come cantava Giorgio Gaber. Ma:

"La libertà è la capacità di non sottoporre a nessuna autorità, che non sia la propria coscienza, valori assoluti come il *Bene*, la *Verità*, la *Bellezza*."[1]

In questo, forse, un elemento decisivo fu il mito mediterraneo della *Grande Madre* da sempre presente nel suo ambiente d'origine, mito che ha attraversato i secoli, cambiando pirandellianamente di aspetto col variare delle bolle ideologiche che costituiscono la storia.

[1] In *Ritorno alla censura* (Introduzione a *La governante)*, Bompiani, 1974).

Vitaliano Brancati, infatti, nacque a Pachino, nell'estremo Sud della Sicilia, il 24 luglio 1907, da Maria Antonietta Ciàvola e da Rosario Brancati. Quest'ultimo esercitava la professione di avvocato. Ma, ricoprì pure importanti incarichi pubblici. Fu, per esempio, in pieno periodo fascista Podestà a Militello in Val di Catania, dove l'adolescente Vitaliano scrisse due poesie giovanili.

Sulla mentalità di questi suoi genitori, c'è il racconto del fratello Corrado, in un articolo apparso sul giornale "*La Sicilia*":

"*Mio padre, funzionario assai rigido (ancora lo ricordano) di Prefettura, era allora molto noto per gli articoli che pubblicava con lo pseudonimo Il Ghirlandaio nel vecchio "Giornale dell'Isola" di Catania, fondato, mi pare, dai fratelli Carnazza, uomini politici assai noti, uno dei quali Gabriello, avvocato di vasta rinomanza, fu anche ministro.*

"*Scriveva anche novelle che piacevano molto alle donne e che risentivano delle letture di Gabriele d'Annunzio di cui mio padre era fervente ammiratore, tanto da tenere nello studio un grande ritratto dello scrittore. Nella biblioteca paterna, accanto a tutti i libri di d'Annunzio, si ammassavano libri di politica, di diritto, in gran numero, romanzi: di Tolstoj, di Dostojevzski, di Turghenev, di Bourget, di Balzac, di Zola, di Prevost, di Maupassant, sono quelli che ricordo, oltre ai molti classici italiani, da Manzoni a Carducci, a Pascoli e ai romanzi d'attualità come quelli di Guido da Verona.*

"*Mia madre, che idolatrava mio fratello affettuosamente ricambiata da Vitaliano, era una bravissima donna di casa, che si sacrificò molto per la famiglia…*"[2]

Come si vede, i miti dell'epoca ci sono tutti e ci ballano davanti. Il padre rigido educatore e notabile di provincia – come ricorda ancora qualche vecchio con cui ho parlato – aveva le sue velleità intellettuali che poi nel Brancati maturo saranno l'oggetto principale della sua satira; la madre,

[2] *Vitaliano, mio fratello, 23/1976.*

traboccante amore pitonesco, perpetuava l'isteria del matriarcato siciliano, continuando – appunto! - il mito della *Grande Madre* – fra l'altro, localmente molto presente con la particolare devozione per la Madonna della Stella -.

Sulla madre, in particolare, lo stesso Brancati scriverà:

"– Oh, le mamme sono le nostre peggiori nemiche – osservò Rodolfo De Mai. – Queste mamme siciliane che fanno i figli e poi se li mangiano. –

"– Rodolfo! – gridò la signora Careni.- Non si parla così con una madre! Che screanzato, Dio Santo!

"– Non è vero, forse? Mia madre da dieci anni, vale a dire dalla sera in cui presi l'abitudine di andar fuori, mi dice sempre: "Rodolfo, mammuccia tua, non rincasare tardi!" ed io rispondo: "Ma ti pare?" Dieci anni di "Rodolfo, mammuccia tua, non rincasare tardi!" e dieci anni di "Ma ti pare?" sono qualcosa che fa pensare. Ma, il sogno di mia madre è che questo possa durare ancora trent'anni. –"[3]

L'unica persona in famiglia con la quale Brancati riuscì a legare ed a raggiungere il "perfetto accordo", fu il nonno materno, che, quando nel 1933 morì, gli fece scrivere:

"Sapevo bene che l'uomo non muore tutto in una volta, ma età per età, e sapevo che le età dell'uomo sono due: la fanciullezza e la maturità. Quell'anno non s'era vista un'ala nel cielo, e la mia prima età era morta. Mi rimaneva ancora un'altra età: il tempo per essere onesti, per essere veritieri, e soprattutto semplici, io l'avevo ancora. Ma una parte della mia vita era terminata, uno dei miei occhi s'era chiuso per sempre."[4]

Non parrebbe, però, che la figura del nonno fosse destinata ad avere un'eccessiva importanza nella formazione del carattere del nostro scrittore, né tanto meno nell'evoluzione della sua arte, se non come *cantuccio di raccoglimento* quando gli eventi e la stanchezza impongono una pausa.

---

[3] *Gli anni perduti, romanzo*, Mondadori, Milano, 1976, p. 14.

[4] Enzo Lauretta in *Invito alla lettura di Vitaliano Brancati*, Varese, Mursia, 1973, p. 33.

Nel complesso, forse questo vecchio è da ravvisare soltanto in certe figure di anziani di alcuni romanzi – per esempio, lo zio di Antonio ne *Il bell'Antonio* -, che rappresenteranno un angolo riservato alla saggezza e alla meditazione, un po' come i cori nelle *Tragedie* di Alessandro Manzoni.

La fanciullezza di Brancati, quindi, nel complesso fu abbastanza normale, in parte vissuta nel ristretto ambiente di Militello in Val di Catania, dove, i suoi successi scolastici gli procurarono le diffidenze dei rozzi e mediocri coetanei. Ne ho avuto il sospetto perché in nessuna delle persone che conobbero la sua famiglia ho trovato parole che non fossero di antipatia, o di rancore – *si a 'mmidia avissa a vàddira*, dice un proverbio sul posto molto citato, *fùssimu tutti vaddarusi!* Stesso trattamento, infatti, oggi lo si vede riservato a tutti i personaggi militellesi che, in qualche modo, hanno avuto successo: dal presentatore televisivo Pippo Baudo, ai politici Nello Musumeci e Giovanni Burtone -.

E questo, in sostanza, spiega l'accanimento con cui lo scrittore ridicolizzò il bullismo erotico dei compagni di infanzia nei romanzi *Don Giovanni in Sicilia*, *Il Bell'Antonio* e *Paolo il Caldo*.

Brancati rese visibile il loro fallimento esistenziale, con significati che vanno ben al di là del semplice teatro catanese per arrivare a rappresentare una universale *impotenza a vivere* dei provinciali di tutto il mondo.

Così, a diciassette anni Vitaliano Brancati, probabilmente per reazione, fece il suo esordio in politica iscrivendosi al Partito Nazionale Fascista il 4 febbraio 1924.

Più tardi, nel 1929, si laureò in Lettere col massimo dei voti e la lode, discutendo una tesi su Federico De Roberto, tesi che in un secondo momento rinnegò insieme a tutti gli altri scritti *fascisti*.

La crisi ideologica arrivò nel 1933, *forse* occasionata da una lettera del Borgese dell'8 luglio 1933.[5]

[5] Vanna Gazzola Stacchini (*La narrativa di Vitaliano Brancati*, Firenze, Olschki, 1970).

Il giovanile impegno di Brancati, però, pur legato ai furori stilistici del nazionalismo, non mi pare molto distante da quello espresso nell'opera più matura. C'è lo stesso disgusto per il gretto economicismo e per il servilismo di una Sicilia che vive a rimorchio di fatti storici che gli sono estranei.

Quale fu allora il moto interiore che spinse Brancati ad aderire al fascismo? Fu l'ambiente familiare? Fu la bulimia di vita di Gabriele D'Annunzio? O fu *La noia*, come la descrisse Alberto Moravia? O il rifiuto dell'*inetto* tratteggiato da Italo Svevo? O l'anonimato globale a cui l'evoluzione finanziaria del capitalismo si avviava a condannare il mondo? O gli *astratti furori* del coevo Elio Vittorini? O l'orrore per il *mestiere di vivere* del povero Cesare Pavese?

Leggiamo la Stacchini:

"*Tale scelta ebbe un carattere di reazione alle condizioni di vita nella sua isola, la cui storia era tendente ad un immobilismo che non poteva non riflettersi nella coscienza e nel cuore dei suoi abitanti; in questo senso, la sua reazione ebbe un significato assai più profondo di quello datogli dalla borghesia italiana in genere, annoiata e nello stesso tempo spaventata dal nuovo. Brancati cercava il nuovo, invece, come superamento, anche non coscientemente, di quelle condizioni metastoriche siciliane, del senso di vuoto che derivava dalla posizione di isolato; perciò dirà di questo tempo: In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni.*"[6]

Ma, sullo stesso tema, si è espresso pure Enzo Lauretta:

"*A 17 anni Brancati, per quanto maturo fosse, non s'era ancor posto alcun problema sociale, né credo avesse coscienza, neppure a livello epidermico, delle condizioni meta-storiche dell'isola. Non c'è un solo rigo che stia a dimostrarlo.*"[7]

E ancora:

---

6 Cit.

7 Cit. p. 29

"Certo il desiderio di novità giocò la sua valida carta, ma più che un desiderio di rottura per le condizioni dell'isola, a spingerlo verso il fascismo fu il tipico atteggiamento dell'intellettuale tutto impregnato di cultura decadente."

Io, invece, penso che a portare Brancati al fascismo fu semplicemente l'egemonia culturale della *filosofia dell'atto puro* elaborata da Giovanni Gentile (già studioso dell'opera di Carlo Marx), che poi con Antonio Gramsci si travestì da *filosofia della prassi*, arrivando a proporre un'egemonia culturale nazional-popolare, che nell'editoria e nei mass-media di oggi significa, soprattutto, *tenere il cuore a Sinistra ed il portafogli a Destra*.

Questo paradosso politico, così, vorrebbe il titolo pirandelliano della commedia *Ma non è una cosa seria*. Nella più varia realtà e nel teatro dell'agrigentino, infatti, la parola prevarica i fatti.: basta *dirsi* di Sinistra per *essere* nei fatti un reazionario di Destra.

Così, in Pirandello un signore dai facili innamoramenti sposava una sciatta padrona di albergo per salvarsi dai pericoli matrimoniali dei suoi provvisori entusiasmi sentimentali. Qui, dei sistemi ideologici si prendono tutte le caratteristiche dell'intolleranza – come il dire che nel nemico c'è soltanto barbarie, o chiamare *rigurgito fascista* ogni contestazione al Sistema.

Fascismo ed antifascismo di Vitaliano Brancati, perciò, più probabilmente, avevano la stessa origine nell'orrore per la paradossale scomparsa del pensiero critico in tempi di controllo delle masse. Era, in altre parole, l'agitarsi *dell'indivividuo polverizzato nel neo-paleolitico globale contemporaneo*.

Per questo, egli parlò della vittoria dell'uomo attivo sul pensatore. Il regime fascista – come poi quello comunista e come oggi quello nihilista-liberista – ne fece il cuore della propria propaganda. E *la sotto-cultura di massa è la vera novità dell'epoca contemporanea.*

Lo stesso Brancati lo chiarì inequivocabilmente:

"Secondo me la risposta si trova nella scarsa vitalità di cui dispone la nostra epoca, la vitalità di un uomo può assumere una forma così poco indipendente e individuale da riuscire veramente a moltiplicarsi a contatto con la vitalità di altri uomini. Udire il proprio passo nel rumore generale di altre migliaia di passi esalta come se quel fragore venisse tutto dal nostro piede. Ci si sente elevati alla massima potenza proprio nel momento in cui non si conta più nulla."

E ancora:

"Cosa farà lo stupido per provare l'ebbrezza del genio? Farà massa. Così, urlando lo stesso urlo insieme a centomila altri, crederà che l'umanità intera parli dalla sua bocca spalancata."[8]

Ma, che cos'è la *vita*, se non il bisogno di muoversi, di fare qualcosa per cambiare le nostre condizioni? O, se più vi piace, la loro *qualità*? Cosa significa, perciò, *restringere l'universale a misura dell'Io*, se non *salvare il proprio Io tout court*?

L'ideologia di Brancati, sia nella prima che nella seconda parte della sua vita, fu, in definitiva, il frutto di un'educazione piccolo-borghese, che, oltre a creargli un preciso sistema di problematiche, gli suggerì pure le risposte da cercare.

Il palliativo delle certezze già pronte e cucinate, però, non poteva durare a lungo. Infatti, dolorosa come tutte le fasi di passaggio – e, come queste, pure ambigua -, ben presto arrivò la crisi:

"Nell'agosto del 1932 appare un suo racconto (Nella mia ombra) nel quale si adombra un inizio di crisi nelle fiducie umane che sembra derivare da una crisi ideologica: un senso di angoscia per la precarietà della vita, un senso di solitudine. A questo momento deve corrispondere la spaccatura del suo mondo spirituale, tanto più in quanto in esso Brancati aveva creduto di soddisfare quell'io collettivo che era stato frustrato (di que-

[8] In *Le due dittature*, Associazione Italiana per la Libertà della Cultura, Roma, 1952, p. 9.

sta gioia perduta è forse il riflesso della luce che improvvisamente abbandona Leonardo ne Gli anni perduti)."[9]

Questo avvio di crisi non fu passeggero e portò Brancati lontano, a soluzioni addirittura opposte. Il suo allontanamento dal gusto ufficiale si fece man mano più marcato.

Nel dopoguerra si trovò agli antipodi della sua posizione iniziale. Da spregiatore del pensiero per l'azione diventò squisitamente speculativo e il disprezzo per la filosofia di Benedetto Croce si trasformò in devozione – lesse Antonio Gramsci per contestarlo e preferirgli Benedetto Croce.

[9] Vanna Gazzola Stacchini, cit., p. 13.

II

Gente di Militello in Val di Catania

Per analizzare opera per opera il percorso di scrittore di Vitaliano Brancati, credo non inutile riportare un lungo intervento bio-bibliografco di Lucia Di Maio:

"Le Prime di Vitaliano Brancati. Pubblicato nella rivista Wuz anno II n° 10, dicembre 2003, **www.bibliografica.it**, e-mail:
bibliografica@bibliografica.it.

*"**Vincenzo Epifanio**, nella voce dell'Enciclopedia Treccani, così descrive Pachino:*

"..domina da una prominenza – 65 metri sul livello del mare – la regione ondulata con cui termina la parte sudorientale della Sicilia e prende il nome da quello stesso capo che ora più comunemente si chiama Passero". Gli abitanti erano nel 1931 19.784; lo stesso numero che ritroviamo nell'edizione 1968 della Guida d'Italia edita dal Touring, dopo la morte di Brancati dunque. E lo stesso numero, all'incirca, che abitava il Comune nel momento in cui lo scrittore vedeva la luce. Nulla sembra mutare in quel natio borgo selvaggio (si veda la prefazione all'opera del Leopardi pubblicata nel 1941 presso Bompiani) e l'immobilità di uomini o cose sono una caratteristica della poetica brancatiana.

*"Una città vasta e chiusa ad un tempo; fondata dal feudatario **Gaetano Starabba Alagona** nel 1758 nei propri personali possedimenti, ricca di vino e di commerci, con una grande Piazza quadrata, un castello e un alto faro in fronte.*

Brancati trascorre una prima giovinezza isolata e serena; scriverà nel 1934 (la novella è "Il nonno"):

"..quando si vive in un modo simile non si ha bisogno, per riempire la propria vita, né di poesia, né di ricchezza e nemmeno – ho un po' di esitazione a dirlo – di religione".

Nel 1920 Brancati si trasferisce a Catania, al seguito del padre, Rosario, un funzionario della regia prefettura che aveva ottenuto la posizione desiderata in città. Frequentando il Ginnasio Spedalieri finalmente si

scuote; l'incontro con il geniale professore di latino e greco, ***Francesco Guglielmino****, provoca la svolta: i due rimarranno amici per tutta la vita.*

*Il dottor Rosario Brancati era uomo di lettere e collaborava con pseudonimo (****Il Ghirlandaio****) al quotidiano catanese* ***Giornale dell'Isola****: e* ***l'esordio dello scrittore avviene su quelle colonne, il 9 Luglio 1922****.*

Si trattava fra l'altro di due sonetti (Acquarelli); ***il giovane li invierà al Vate per antonomasia, Gabriele D'annunzio*** *insieme ad altri scritti ancor oggi conservati al Vittoriale e scampati così al ripudio dell'età matura.*

Meno male. Brancati è precoce; collabora a vari periodici e nel 1924, a 17 anni, fonda la rivista ***Ebe*** *di cui usciranno peraltro solo tre fascicoli, ovviamente assai rari.*

I tempi sono ormai maturi per il primo volume, dopo tanto purgatorio di articoli e poesie; fra il 1924 e il 1926 lavora alacremente al suo poema drammatico, opera intrisa di nazionalismo dannunziano e di entusiasmo per il Duce (si era iscritto al PNF fin dal 1924 e, come lui stesso scrisse, autocriticandosi, era fascista fino alla radice dei capelli).

*"****Fedor****" esce nel 1928 per i tipi di Studio Editoriale Moderno, stampato in Catania dal tipografo Di Benedetto all'epoca ubicato in Via Madonna delle Grazie 10.*

E' una brossura piuttosto elegante, attenta al gusto dell'epoca, di mm. 192×129. La copertina porta al verso il prezzo (L. 10) e il logo dell'editore; al recto una graziosa xilografia firmata "Luci" di mm. 100×110.

Sono 208 pagine, compresi occhietto e fronte. La dedica editoriale, quasi una affettuosa prefazione, è per Giuseppe Antonio Borgese; si tratta dell'ennesima dimostrazione del carattere contraddittorio del Brancati ove si tenga conto che il destinatario non solo si era ben guardato dal sollecitarla, ma di lì a poco nel 1931, si sarebbe stabilito negli USA per sottrarsi alla dittatura italiana.

L'opera prima di Brancati è assai difficile a reperirsi, per la bassa tiratura e a causa del rifiuto di tutti i primi testi giovanili da parte dello scrittore, divenuto antifascista.

Per le stesse ragioni è una rarità bibliografica ***Everest****, il secondo testo, pubblicato nuovamente presso Studio Editoriale Moderno, nel 1931.*

Cambia lo stampatore (che è l'Officina Grafica Moderna Impegnoso & Pulvirenti) e cambia anche il formato (mm. 225×165). La copertina in cartoncino leggero della brossura è reperibile in almeno due colorazioni sempre sfumate; il sottotitolo è "mito in un atto".

La xilografia di copertina (mm. 65×90) non è firmata; è ripetuta al fronte. Al recto della quarta carta vi è una miniatura xilografica con paesaggio; le altre sono a pagina 17, 25, 33, 41, 49, 62 (nel testo), 65, 73. ***A pagina 81, con piccolo logo, compare l'indicazione che attribuisce i legni a Beppe Assenza****; sono 84 pagine complessive.*

L'opera presenta una ***prefazione di Telesio Interlandi****, il giornalista che legherà il suo nome a periodici esplicitamente razzisti. E in un tal preambolo si legge: "****..Everest è il primo felice tentativo di rendere drammaticamente il senso eroico dell'azione mussoliniana…. è un mito orgoglioso, che soltanto un giovane di questa nostra età satura di certezza poteva scrivere****".*

Il pezzo teatrale era stato rappresentato, prima della stampa, dalla Compagnia del Teatro dei Giovani al ***Margherita di Roma il 5 Giugno 1930****; e la compagnia era diretta dal f****iglio di Pirandello, Stefano****, con il cognome d'arte* ***Landi****.*

Il successo dell'opera encomiastica apre al Brancati nuove porte e nuove collaborazioni; nel 1932 escono ben tre libri, due dei quali rivestono, per ragioni diverse, notevole importanza.

Presso la Casa Editrice Ceschina usci nel maggio del 1932 il primo romanzo di Vitaliano Brancati, ***L'amico del vincitore****; per quanto rifiutato si trattò pur sempre del primo tentativo di un genere che poi darà la fama allo scrittore siciliano.*

L'opera è ***dedicata editorialmente a Telesio Interlandi****, con il quale Brancati continuava la collaborazione nei periodici; la stampa fu affidata allo stabilimento tipografico "Littorio".*

Si tratta di un volume di 536 pagine che misura mm 186×125. Meno raro dei due precedenti (anche per la maggior tiratura) è pur tuttavia difficile a reperirsi in quanto ritirato e disconosciuto,senza nuove pubblicazioni e senza richiami da parte dell'autore.

L'azione si svolge fra Modica e Catania, modificate quasi scherzosamente in Moduca e Cantana; vi compaiono gli amici isolani dello scrittore, stravolti nel gioco della memoria, e in alcune pagine (per quanto si tratti di opera prolissa) si forgia l'arte del Brancati maturo.

Nel dodicesimo capitolo, solo per fare un esempio, vi è un bozzetto delizioso:

"al crepuscolo, nella terrazza dei Dellini, cominciava il rumore di sedie smosse, di parlare a bassa voce e rado; come in chiesa, durante la messa. Poi, a sera, venivano anche i vecchi; veniva la signora Corda con Giovanni e la conversazione si animava".

"L'altra importante pubblicazione è di nuovo un'opera teatrale; non si tratta di un volume del tutto autonomo ma di un numero monografico de "Il Convegno", anno XIII, n.5-6 del 25 giugno 1932.

*"Il dramma è in tre atti, contrassegnato da un titolo quanto meno curioso: **Il viaggiatore dello sleeping n. 7 era forse Dio?**. La rivista è in 8° con numerazione che corre da pagina 197 a pag. 276.*

"Brancati non considerò, nelle sue inquiete rielaborazioni, il pezzo come fascista ed in effetti esso si distanzia non poco dalla precedente produzione e dal quasi contemporaneo Piave.

*"I tre atti costituiscono certamente il punto di svolta nella prosa di Brancati. "**Piave**" è caratterizzato invece dai difetti delle prime due opere teatrali senza neppure averne i pregi di dannunziana ingenuità: fu rappresentato (dopo la vittoria nel concorso dedicato alla memoria di Fausto Maria Martini) al teatro Valle di Roma con gli attori della compagnia Ricci-Bagni e con la prestigiosa **regia di Anton Giulio Bragaglia**.*

"Nonostante la notorietà della compagnia e del regista l'esito della rappresentazione fu infelice; né ebbe miglior sorte commerciale la stampa dell'opera affidata alla Casa editrice Mondadori.

"Il testo, come ricorda la scheda editoriale, era contenuto in un volume di cm 19×13, in 16°, pag. 168, al prezzo di L. 5 nella "Collezione teatrale Mondadori".

"Fu stampato a Verona il 5 novembre 1932; per volere dell'autore non ci sono state da allora più ristampe.

"Il titolo originario dell'opera era Caporetto, ma fu modificato in Piave per diretto ordine di Mussolini.

"E' interessante invece rilevare dalla scheda editoriale, l'annuncio di un volume in corso di pubblicazione, con titolo "Vile nell'amore": una tal opera in realtà non uscì mai.

"Nel 1934 Mondadori pubblica invece Singolare avventura di viaggio, con dedica editoriale al fratello Corrado, critico cinematografico ed autore di un interessante volumetto pubblicato nel 1995 dal Greco in Catania (Vitaliano mio fratello).

"E' il primo testo importante, fu composto nella primavera dell'anno precedente, ormai del tutto estraneo alla retorica di regime, tanto da meritare una dura recensione stroncante di Luigi Chiarini su "Quadrivio".

"E dopo la stroncatura venne il ritiro dalle libreria del romanzo, giudicato immorale dai censori dell'epoca. La scheda editoriale indica quale data di stampa il 20 dicembre 1933 (ma la copertina e il fronte portano la data 1934).

"Il volume in 16° misura cm 19×16 ed ha 184 pagine cui deve però aggiungersi una carta bianca finale.

"Con il ritiro dell'opera iniziò il distacco del Brancati dall'ambiente fascista romano: il 24 giugno 1934 Quadrivio pubblicò la sua lettera di dimissioni da redattore.

"Nel 1935 lo scrittore lasciò Roma e fece ritorno nella natia Sicilia; ma fra il febbraio e il marzo del 1936 uscirono ancora su Quadrivio Gli studi per un romanzo in sei puntate, mentre Il Convegno diede alle stampe Eraclio dramma in versi mai rappresentato.

"Fra il 1935 e il 1938 Brancati prosegue l'attività di pubblicista, e in particolare conosce ***Leo Longanesi****: l'incontro ha una particolare importanza nello sviluppo delle opere successive."*

Apparentemente, comunque, le opere di Vitaliano Brancati non sono riconducibili ad un modello uniforme. In tutto il suo arco narrativo, grosso modo, si possono enucleare tre periodi:

a) Quello "fascista";

b) quello dei capolavori dell'ironia e della sensualità;

c) quello della lussuria cupa.

Sarebbe sbagliato, però, spezzettarle in tre cicli definiti e conclusi, totalmente staccati l'uno dall'altro. A ben vedere, seguendone l'evoluzione, ci si accorge presto che – allo stesso modo della sua ideologia -, il suo, fu un continuo adeguare la risposta al problema esistenziale che affligge la Sicilia della Piana di Catania: **il tentativo di superare – attraverso momenti diversi e contraddittori – un'immobilità di fondo**.

III

I due sonetti d'esordio

Conseguentemente, in una *Antologia militellana*, pubblicata da un don Mario Ventura – volenteroso, ma confusionario storico locale -, vengono riportati due sonetti del 1923, precedentemente pubblicati da Giovanna Finocchiaro Chimirri.

Putroppo, non sono in condizione di assicurare la correttezza della trascrizione, avendo conosciuto il nostro don Mario Ventura e sapendone l'approssimazione espositiva:

A Militello

O Militello, terra mia gloriosa,
di condottieri culla e di sottili
ingegni, fra le mura antiche ascosa,
tua gloria vedo di opre tue virili.

Chiamata fosti un dì la Bellicosa
intrepida fra le contrade ostili
benessere portasti d'operosa
e nobil stirpe di virtù civili.

Ed oggi ancor di te vestigia fieri
di allor ti cingon la vetusta fronte,
i figli dell'arte son nocchieri

e bevver molti alla tua viva fonte
giovani dotti, baldi cavalieri,
portando ovunque le romane impronte.

Nel secondo sonetto, invece si abbandonano gli echi classicheggianti alla Giosuè Carducci (in quegli anni molto di moda in provincia, tanto da rappresentare la caratteristica di un coevo poeta militellese, Enrico Fagone, che acquisì lo pseudonimo di Giosuà Sparito), per un più pensoso e precocemente disincantato riferimento a Giovanni Pascoli:

Autunno
(nella valle di Lordiero)

Dentro il sommesso gemito dell'onda
si chiude un sogno musicale e lento,
brilla il cielo lontano tra fronda e fronda
vago di non so quale incantamento.

Più roco canta dentro la profonda
selva di pini e di cipressi il vento,
cade silente qualche foglia bionda.
Tutto muor con tenue lamento

su le siepi serrate ad oriente
sboccia la Luna. Simile ad un altare
levasi un poggio verde, vagamente

canta sui colli l'autunno e il mare
riproduce il miracolo del cielo
dove l'oro incomincia a dileguare.[10]

[10] *Sonetti a Militello*, in Don Mario Ventura, *Antologia militellana*, La Nuovagrafica, Catania, 1979, pp. 7/8.

Questa poesia ha una musicalità lenta e solenne (in verità, più vicina al Giosuè Carducci de *Il bove*), che, però, forse non sarebbe dispiaciuta al Gabriele d'Annunzio di *La pioggia nel pineto*.

In ogni caso, appartiene a un filone di trasognata meditazione sullo scorrere delle manifestazioni della natura. Bellezza provvisoria che il tempo sostiene e poi recide, simbolo della bellezza giovanile delle dinastie umane, così come già la cantò l'immenso Omero mettendo sulla bocca dell'eroe troiano Glauco queste parole:

"*Magnanimo Tidìde, a che dimandi*
il mio lignaggio? Quale delle foglie,
tale è la stirpe degli uomini. Il vento
brumal li sparge a terra, e le ricrea
la germogliante selva a primavera.
Così l'uom nasce, così muor…"[11]

Subito dopo, Brancati iniziò la sua vera carriera di scrittore con tre opere teatrali, scritte tra il 1924 de il 1928: *Fedor, Everest* e *Piave*.

Tutt'e tre questi drammi non spiccano affatto né per pregi d'arte, né per profondità di contenuti. A dettarli, in perfetta continuazione con gli ideali classicheggianti dei sonetti, è la sua entusiastica adesione al fascismo, come ha già messo in evidenza la Jannuzzi:

"*La forza fisica gli sembra addirittura la condizione indispensabile per ogni qualità virile, e scarta baldanzosamente tutto ciò che induce alla riflessione, non esclusi i libri di Croce*"[12]

Avendo vissuto buona parte della mia vita negli stessi luoghi del giovane Brancati, probabilmente annoiato come lui – o, più probabilmente,

[11] Omero, *Iliade* (traduzione di Vincenzo Monti), Libro VI, vv. 179-184. Biblioteca Universale Rizzoli, Fabbri Editori, R.C.S. libri SPA, Milano, 1995, 2 voll. Vol. I, p. 323.
[12] Lina Jannuzzi, *Vitaliano Brancati*, in *La letteratura italiana – I contemporanei*, vol. II, Marzorati, Milano, 1963, p. 1314.

gregario rispetto al particolare bullismo che vi imperversa – non addebiterei al fascismo questo suo culto della forza fisica. Una lunga abitudine alla sconfitta ed al servaggio, infatti, ci ha resi più ammiratori della forza che forti. **Come tutti i Sancio Panza siamo le scimmie dei don Chisciotte del Potere: ne copiamo i modi senza capirne i contenuti**.

Nella novella *L'amante di Gramigna* Giovanni Verga chiarisce bene questo concetto, raccontandoci di una ragazza di Licodia Eubea che si innamora di un brigante soltanto in base alla sua fama di imprendibile. Diventane l'amante, quando Gramigna viene ucciso dai carabinieri in un conflitto a fuoco, ella passerà il resto della sua vita a rendere un sostanziale omaggio alla forza che ha saputo essere più forte del suo uomo.

Nella provincia siciliana, quindi, è molto comune l'idea che la forza trovi in se stessa la sua giustificazione. Da qui le tante *guerre di campanili*, una certa *impassibilità culturale e morale* e – se si guarda proprio in fondo – la stessa mafia.

Spesso, noi siciliani organizziamo un nostro personale universo, del tutto estraneo alle idee che agitano il resto del mondo. Apparentemente assomigliamo ai personaggi della commedia romanesca, ma non abbiamo la loro auto-ironia -. Siamo permalosi nella forma e accomodanti nella sostanza.

Anche per i siciliani, perciò, tutti gli uomini vivono in un involucro simile a quello del sonetto *Er paradiso* di Giuseppe Gioacchino Belli:

No, Reggina mia bella, in paradiso
nun perdi tempo co gnissun lavoro:
nun ce trovi antro che violini, riso,
e pandecèlo, ciovè pane d'oro.

Là, a dà udienza ar giudìo, pòzz'èsse acciso!,
nun ce mettono er becco antro che loro;

como si tutto quanto sto tesoro
fussi fatto pe un cazzo circonciso.

Ecco che dice sto giudìo scontento:
"Sopra li leggi vecchi, mortivòi,
per vita mia!, sta tutto el fonnamènto."

Ma lui non sa che Gesucristo poi
per morì fece un antro testamento,
e 'r paradiso l'ha lassato a noi.[13]

Invece, il culto della forza nel fascismo è stato un'altra cosa. Esso nacque dalla teorizzazione della "*violenza chirurgica*" del socialista – seguace di Georges Sorel – Benito Amilcare Andrea Mussolini.

Ciò che, però, rende interessante il Brancati degli inizi è, quindi, proprio il sonetto *Atunno*, dove, per nulla a favore e per nulla in contrasto con l'ideologia fascista, si intravede un'elegiaca malinconia e si apprezza l'elegante tecnica simbolista – anzi, addirittura impressionista – nel rappresentare la natura, le cose e gli uomini.

Anche nel dramma *Piave* , ambientato nel 1917, durante la disfatta di Caporetto, Brancati ha un momento di pensosità, tanto da far dire al protagonista, il disertore Giovanni Dini:

"*Chi vincerà, in questa guerra, non sarà più felice di chi resterà vinto; l'Italia, specialmente, anche se vittoriosa, cadrà nel più oscuro disordine.*"

Ma, subito dopo, Brancati si riprende e fa stringere le fila ai suoi personaggi – compreso il disertore, naturalmente – di fronte al pericolo che corre la Patria. Così, essi – tutti per uno! – dichiarano che il nemico non passerà.

[13] In *La Bibbia del Belli,* a cura di Pietro Gibellini, Adelphi, Milano, 1974, p. 125.

E' facile dire che lo stile di quest'opera sia tronfio e traboccante retorica, tutto imbevuto di dannunzianesimo – come dannunziane erano le novelle del padre, e tutto affidato nei contenuti alla trovata finale e all'ingegnoso incastro delle situazioni.

Così, riferendosi a questo periodo, lo scrittore in *Ritorno alla censura* lo definirà:

"*Un lampo di cretineria o un momento di ubriachezza fanatica*"[14]

Per *Piave*, poi, userà questa lapidaria definizione:

"*Una commedia perfettamente sciocca che dal 1936 mi fa arrossire.*"[15]

Una grande rilevanza, ai fini della comprensione della futura poetica di Vitaliano Brancati, poi, ebbe il suo romanzo giovanile *L'amico del vincitore* (oggi introvabile tanto da toccare su Amazon la quotazione da 288 euro in su).

In esso i motivi sono ancora quelli fascisti della vittoria dell'uomo d'azione sul pensatore, o, se volete, della determinazione sull'intelligenza. Per spiegarmi meglio, ricorrerò al lessico siciliano, in particolare a quello di Militello in Val di Catania. Lì, la qualità di un uomo – l'intelligenza, o almeno la furbizia – si misurava e si misura sulla parola *spertu*, cioè *esperto (della vita e dei suoi inganni)*. In un certo senso, il termine ha più a che fare con la truffa che con le capacità intellettuali. L'italiano interpretato da Alberto Sordi, in un'epoca di parassiti come la nostra, è dieci volte più vincente dell'italiano di Dante Alighieri e Leopardi messi insieme.

Per il siciliano in genere, da secoli la vita è diventata una perigliosa navigazione – *cu futti futti, Diu perdona tutti!* –, dove, più della conoscenza, vale la guicciardiniana capacità di tirar fuori un utile per sé – o, più dottamente, il proprio *particulare* –. *Spertu* è il Mazzarò della verghiana novella *La roba*, o Consalvo, il protagonista dei *Vicerè* di Federico De Ro-

[14] *Ritorno alla censura*, in *La governante*, Bompiani, Milano, 1974, p. 23.
[15] Ivi, p. 24

berto – e proprio su questo autore Brancati aveva scritto la sua tesi di laurea -. *Spertu* è, soprattutto, il Principe di Salina, che ne *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa dice al nipote:

"*Bisogna cambiare tutto, affinché tutto resti come prima.*"

Anche se poi, nei fatti, questo resta soltanto un proposito, che non si traduce in realtà – perciò io preferisco parlare di *abbaglio della politica siciliana* -. Nella realtà raccontata da Lampedusa, infatti, cambia tutto e l'aristocrazia post-unitaria verrà sostituita dai *massari*, forti della loro ignoranza e della loro ricchezza.

Il succo della frase del Principe di Salina mi ricorda, invece, ciò che mi disse un amico, poi morto ammazzato per questioni di debiti:

"*Nuautri, prufissuri, a nostra 'gnuranza ci tinemmu!*"

In *L'amico del vincitore*, quindi, Brancati aggiorna sicilianamente il mito fascista – ma non soltanto fascista, ma pure comunista e pure americano - della vittoria dell'uomo d'azione sul pensatore, in armonia con la mentalità del colonialismo inglese rappresentata dal Robinson Crusoe di Daniel Defoe -. Era il frutto della filosofia positivista inglese, tutto questo, a volerci seriamente riflettere.

Così, il protagonista, Pietro Dellini, già presenta la caratteristica principale dei personaggi delle opere mature: il velleitarismo.

A proposito di quest'opera Enzo Lauretta – rara avis – è riuscito a scrivere qualcosa di interessante, almeno, riferendoci agli anni militellesi dello scrittore:

"*Il romanzo contiene pagine che richiamano la fanciullezza di Vitaliano (e annunciano sotto questo aspetto la fanciullezza di un altro personaggio toccato dalla sensualità, quello di "don" Giovanni Percolla), le prime eccitate sensazioni, i primi pudori, il disgusto nello scoprire la brutalità del rapporto sessuale, persino una specie di rancore nei riguardi della madre che, nella narrazione, col suo egoismo spinge il personaggio di Pietro a*

inseguire sogni proibiti che finiscono col respingerlo in un vicolo cieco e farne un isolato e uno spostato.

In tal senso Pietro Dellini è uno dei primi velleitari di Brancati, uno che sembra rivoltarsi per dispetto, che rinnega la cerchia piccolo-borghese da cui proviene, ne disprezza "le facce riposate, grasse, chiare come numeri" e prova ripugnanza per la grettezza del comportamento, delle idee e dei sentimenti di quella classe senza peraltro riuscire a concepire e tanto meno ad attuare un disegno migliore e comunque diverso."[16]

[16] Enzo Lauretta, *Invito alla lettura di Vitaliano Brancati*, Mursia, Varese, 1973, p. 47.

IV

La Crisi del 1932

"Nell'agosto del 1932 apparve un suo racconto (Nella mia ombra) nel quale si adombrava un inizio di crisi nelle fiducie umane che sembrava derivare da una crisi ideologica: un senso di angoscia per la precarietà della vita, un senso di solitudine.

A questo momento deve corrispondere la spaccatura del suo mondo spirituale e intellettuale, tanto più in quanto in esso Brancati aveva creduto di soddisfare quell'io collettivo che era stato frustrato (di questa gioia perduta è forse il riflesso della luce che improvvisamente abbandona Leonardo ne Gli anni perduti)"[17]

Questo avvio di crisi non fu passeggero e lo portò lontano, a soluzioni addirittura opposte. Il suo allontanamento dal gusto ufficiale si fece man mano più marcato e nel dopoguerra egli si trovò agli antipodi della sua posizione iniziale; da spregiatore del pensiero per l'azione, diventò uomo squisitamente speculativo, e il suo disprezzi per Croce si tramutò in devozione (lesse Gramsci per contestarlo e preferirli Croce). Diventò, insomma, un liberale.

"All'atteggiamento critico Brancati aggiunse un umile amore per le cose quotidiane, un sostare con lo sguardo nella parte meno nobile e

[17] Vanna Gazzola Stacchini, op. cit., pag.13.

comune di noi stessi. Andò inoltre a ricercare alcune persone che prima disprezzava: professori modesti, brava gente, un mondo tutto da riimparare a capire. Anche i supi personaggi sono antieroi osservati con commossa 'pietas'; il suo ideale è quello di un 'uomo medio' la cui grandezza è 'poco appariscente' ma vera e sostanziale: è convintissimo che il 'buon senso' che per lui è intelligenza e ragione, sia la suprema virtù; quel senso – egli dice – dal quale sono sostenute persino le più ardue fantasie dell'Ariosto e dello Shakespeare'"[18]

E sarà il Brancati migliore: colui che, come uomo e come artista, passerà il resto della sua vita a lottare contro ogni tipo di oscurantismo cultural e sociale.

Bellissime e sentite battaglie polemiche ingaggerà con i vecchi e i nuovi fascisti (la censura, i preti, il potere democristiano, l'opportunismo dei comunisti), senza mai negare un solo attimo il suo passato fascista, ma ricordandolo anzi, forse più a se stesso che agli altri, quasi in ogni scritto.

A questa enorme crisi interiore si deve la nascita dei suoi capolavori, che vorranno esprimere il sonoro tonfo causato dalla caduta delle "velleità", la quale, man mano allargandosi oltre la sfera politica, coinvolse, l'intera esistenza.

[18] Ivi, pag. 24

Da questo Aldo Piscitello[19] è il personaggio designato a simboleggiare la storia di un fallimento "totale" (mi riferisco al racconto Il vecchio con gli stivali): l'uomo, prima fascista per non perdere il suo "tozzo di pane", e poi antifascista senza il coraggio di esserlo apertamente, e poi ancora disoccupato privo di prospettive (perderà il posto, con l'entrata degli americani, paradossalmente, a causa del suo passato di "fascista"), diventò il simbolo di uno scacco ancora più totale, di quello scacco finale a cui immancabilmente è destinata l'intera umanità.

Brancati, quindi, resta un piccolo-medio-borghese anche in questa sua seconda fase: alla disgregazione totale non ha sistemi di idee da opporre, tranne un'assoluta fede in una ragione che, oltre alla deificazione dell'uomo, medio, lo porta ad una specie di filosofia del giorno per giorno.

In lui non vi è prospettiva storica, da pretesa di soluzioni; si potrebbe dire che agli avvenimenti lui preferisce rispondere colpo su colpo, mai però andando più in là del singolo momento. Per chiarire meglio il concetto, basta prendere l'esempio di ciò che ebbe a scrivere nel famoso primo maggio di sangue, quando la banda di Salvatore Giuliano (o il servizio segreto americano, con la complicità di Jiunio Balerio Borghese?) versò abbondantemente il sangue dei proletari a Portella della Ginestra:

"È una vergogna!", commentò in quell'occasione. "Il signorotto che passa il suo tempo a giocare a carte, mentre altri cento uomini lavorano

[19] La sua storia è ripresa da un fatto realmente accaduto a Licodia Eubea, come si può evincere in Nello Musumeci.

per lui… in verità è insopportabile, e sarei disposto a sacrificare la mia libertà pur di far sparire, nel giro di pochi anni un simile disonore. Ma io non posso disporre della mia libertà, essa non è un mio diritto è un mio dovere"[20].

Belle parole, senza dubbio! Ma si riduceva veramente e solamente, la strage di Giuliano, a un "disonore"? Non c'è una sia pur minima individuazione delle cause profonde che hanno portato al massacro. Brancati, è vero, denuncia il mandante "nel signorotto che passa il suo tempo a giocare a carte", e nelle sue parole si avverte anche il disprezzo, ma immediatamente dopo ci rifila il discorso della "libertà", caricandola di un significato metastorico, come se anche la libertà non vivesse all'interno di precise strutture economiche.

La Stacchini in questo atteggiamento vede il segno "di una sincera sofferenza"[21], e non sarò certo io a negarlo; ma penso soprattutto che questo conflitto non poteva risolversi altrimenti, date le premesse della filosofia brancatiana, di quel – tutto siciliano- subire passivamente la storia, senza un "sistema" coerente da controbatterle e a cui informare l'azione. Piuttosto in lui vi era la "risposta" disordinata e isolata. Infatti, nel '48, di fronte all'avanzata del clericalismo democristiano, lui risponde al problema del momento votando comunista.

[20] Cit. ivi, pag.39.

[21] Ivi, pag. 39

Brancati fu innanzitutto questo: un intellettuale perennemente in crisi nelle sue vecchie credenze ed enormemente condizionato da un passato che non riuscì a annullare, esattamente come non lo annullarono Vittorini e Pavese.

atteggiamento iniziale derivano tutte le altre concezioni brancatiane: il suo odio verso la dittatura, proprio perché essa rappresentava la sistematizzazione, anche se naturalmente a un livello mostruoso, di una visione di vita (è naturale, quindi, il suo mettere sullo stesso piano fascisti e comunisti; il suo conseguente anticlericalismo, con l'avversione per le tonache dei preti, in cui vedrà il nero del passato regime, che gli farà trovare accenti appassionati in Ritorno alla censura e una graffiante ironia nella satira Il bel sogno.

In conclusione, si può dire che non vi è affatto un sistema organico di idee a cui Brancati crede, ma tutta una serie di cose a cui non crede. Solamente nella Ragione, del tutto libera da preconcetti, trova il riferimento più valido.

Dalla Dea Ragione partiranno il suo amore per la libertà e la sua ironia amara che, su una problematica simile a quella impostata dal suo grande conterraneo Pirandello, metteranno in luce l'"umorismo" (in senso pirandelliano) della scissione tra "forma" e "contenuto", tra la velleità di essere qualcuno e la realtà di non esser nessuno.

Se la sua arte è essenzialmente questa, la sua ideologia non può essere diversa, ed è assurdo cercare l'organicità. Alla luce della sua filosofia, a non essere organica è proprio la vita.

V

Il sentire fascista

Le opere letterarie di Vitaliano Brancati non sono riconducibili ad un modello uniforme. Grosso modo, in tutto il suo arco narrativo si possono enucleare tre periodi: quello "fascista", quello dei grandi capolavori "dell'ironia e della sensualità" (la definizione è mia), e infine quello, cupo, "della lussuria", esemplificato da Paolo il caldo.

Ma non per questo io tenderei a spezzettare l'opera dello scrittore in tre cicli definiti e conclusi, totalmente staccati l'uno dall'altro. A ben vedere, ci si accorge presto, seguendo l'evoluzione dell'arte di Brancati, che essa, allo stesso modo dell'ideologia, fu semplicemente l'evolversi di una risposta a un unico problema-base: il tentativo, cioè, di superare, attraverso momenti diversi e contraddittori, un'immobilità di fondo, derivatagli dalla sua particolare condizione di intellettuale piccolo-borghese; e una acuta sensibilità che gli faceva avvertire, con dolorosa evidenza, il "velleitarismo" congenito in tutti gli atti dell'uomo.

Ma andiamo con ordine.

Fedor, Everest, Piave

Brancati inizia la sua carriera di scrittore con tre opere teatrali, scritte tra il 1924 e il 1928: Fedor, Everest e Piave. Tutti e tre questi

drammi non spiccano affatto né per pregi d'arte né per profondità di contenuti. A dettarli, innanzitutto, è la entusiastica adesione del giovane intellettuale al fascismo. In essi, come ha già ben messo in evidenza la Jannuzzi, "la forza fisica gli sembra addirittura la condizione indispensabile per ogni qualità virile, e scarta baldazosamente tutto ciò che induce alla riflessione, non esclusi i libri di Croce"[22] Il giovane scrittore siciliano fa una precisa scelta tra pensiero e azione, naturalmente scegliendo quest'ultima[23]

Nel dramma Piave, ambientato nel '17, durante la disfatta di Caporetto, ha un momento di pensosità, tanto da far dire al disertore Giovanni Dini: "Chi vincerà, in questa guerra, non sarà più felice di chi resterà vinto; l'Italia, specialmente, anche se vittoriosa, cadrà nel più oscuro disordine"[24], ma subito dopo si riprende e fa di nuovo stringere le fila ai suoi personaggi, compreso il disertore naturalmente, di fronte al pericolo che corre la "Patria", ad essi, "tutti per una", solennemente dichiarano che il nemico non passerà.

---

[22] Lina Jannuzzi, Vitaliano Brancati in La Letteratura Italiana – I Contemporanei, vol. II, Marzorati, Milano, 1963, pag. 1314.

[23] Riscontro tale modo di pensare e pensarsi nella sua giovanile mentalità, il militellese le cui Vanterie si basano su forza fisica e prestanza sessuale.

[24] In Enzo Lauretta, op. cit., pag. 45.

È facile intuire come lo stile di questo Brancati prima maniera sia tronfio e traboccante di retorica, tutto imbevuto di un dannunzianesimo di provincia e tutto affidato nei contenuti alla trovata finale e all'ingegnoso incastro delle situazioni. Riferendosi a questo periodo in Ritorno alla censura, Brancati lo definirà "un lampo di cretineria o un momento di ubriachezza fanatica"[25], e per Piave userà questa definizione: "una commedia perfettamente sciocca che dal 1936 mi fa arrossire"[26].

L'amico del vincitore

Una maggiore rilevanza, ai fini della comprensione della futura poetica, la ebbe il romanzo giovanile L'amico del vincitore. In esso i motivi sono ancora quelli fascisti della vittoria dell'uomo d'azione sul pensatore, della forza sull'intelligenza; appare però qualcosa che fa già pensare al Brancati migliore e mi riferisco alla figura del protagonista, Pietro Dellini, che già presenta le caratteristiche dei personaggi delle opere più mature: il velleitarismo. A proposito di quest'opera, il Lauretta ha scritto delle cose veramente interessanti, che sarà bene riportare:

"Il romanzo contiene pagine che richiamano la fanciullezza di Vitaliano (e annunciano sotto questo aspetto la fanciullezza di un altro personaggio toccato dalla sensualità, quello di "don" Giovanni Percolla), le prime eccitate sensazioni, i primi pudori, il disgusto nello scoprire la brutalità del rapporto sessuale, persino una specie di rancore nei riguardi

[25] Vitaliano Brancati, Ritorno alla censura, cit., pag. 23.

[26] Ivi, pag. 24.

della madre che, nella narrazione, col suo egoismo spinge il personaggio di Pietro a inseguire sogni proibiti che finiscono col respingerlo in un vicolo cieco e farne un isolato e uno spostato. In tal senso Pietro Dellini è uno dei primi velleitari di Brancati, uno che sembra rivoltarsi per dispetto, che rinnega la cerchia piccolo borghese da cui proviene, ne disprezza "le facce riposate, grasse, chiare, come numeri" e prova ripugnanza per la grettezza del comportamento, delle idee e dei sentimenti di quella classe senza peraltro riuscire a concepire e tanto meno ad attuare un disegno migliore e comunque diverso"[27]

Singolare avventura di viaggio

Il cammino di Brancati verso la maturità di scrittore avrà, però, la sua tappa fondamentale nel romanzo successivo. Se n'è accorto bene Alberto Moravia, che nella sua introduzione a Paolo il caldo, così dice:

"Il personaggio di Paolo, non è dunque né arbitrario né ingiustificato; tra l'altro esso si riallaccia a quello di un vecchio libro rifiutato da Brancati: Strana avventura di viaggio"[28].

Moravia si riferisce al romanzo Singolare avventura di viaggio, scritto nel '33 e sequestrato dalla censura fascista per immortalità. Anche Brancati in una nota di Ritorno alla censura, fa riferimento a questo romanzo:

[27] Enzo Lauretta, op. cit., pag. 47. Il corsivo è mio.

[28] Alberto Moravia, Introduzione a Paolo il caldo, in Vitaliano Brancati, Paolo il caldo, Bompiani Milano, 1974, pag. 12.

"Ma già nel Gennaio del 1934, gli uffici di Via Veneto facevano sequestrare un mio libretto, Singolare avventura di viaggio, solo perché vi si notava qualche timido, timidissimo, accenno d'intelligenza"[29]

Enzo Lauretta, infine, ci informa[30] che Brancati aveva in animo di ripubblicarlo, ma purtroppo fu fermato dalla immatura morte.

Evidentemente questo romanzo, nel suo arco narrativo, riveste una funzione di notevole importanza, quella, cioè, di raccordo tra una stagione e l'altra dell'arte di Brancati, e ciò in parte è vero. È vero, cioè, se ci si vuol riferire all'aspetto puramente "politico" della sua attività di scrittore. Non è difficile, infatti, scorgere in questo scritto quello che sarà l'irreversibile allontanamento dello scrittore dal gusto ufficiale: la filosofia dell'azione che predomina sul pensiero qui entra in crisi. Enrico Leone, il protagonista, vorrà evadere dalla noia e dal fallimento del suo lavoro redazionale e, come i personaggi precedenti, cercherà la salvezza e la vita immergendosi in quella che si potrebbe definire "la purezza istintuale"; però questa volta, e qui sarà la differenza con le opere precedenti, fallirà.

Infatti l'istinto tanto caro alla mistica fascista non tarderà a trasformarsi in lussuria (e a questo punto vale il paragone con Paolo il caldo), e alla fine gli rimarrà un vago e confuso desiderio di serenità

[29] Vitaliano Brancati, Ritorno alla censura, cit., pag. 24.

[30] Enzo Lauretta, op. cit.

interna e la sconfortante sensazione di non poter mai più riprendere la vita di prima.

Crisi, perciò, ma, ripeto, crisi esclusivamente "politica". A mio avviso quest'opera meriterebbe un più approfondito discorso di quello che finora su di essa si è fatto; soprattutto, andrebbe rapportata alla totalità delle opere dello scrittore. Infatti, sia Singolare avventura di viaggio che Paolo il caldo si collocano in un particolare momento dell'opera narrativa di Brancati; ambedue le opere sono state create all'apice di una crisi: Singolare avventura di viaggio fu la messa in dubbio dei valori fascisti a cui fino a quel momento Brancati aveva aderito, e Paolo il caldo rappresentò lo sfaldamento della sensualità e dell'ironia a cui, in un secondo momento, lo scrittore s'era rivolto. Tutt'e due le opere, ancora, presentano l'inquietante aspetto della "lussuria". Mi sembra che queste somiglianze siano qualcosa di più di un fatto casuale.

In definitiva, il problema di Brancati, fin dall'inizio, è stato uno solo, quello di cercare di superare una condizione di "non-vita", di "non identità", che gli derivava, è bene ribadire ancora il concetto, sia dalla sua particolare situazione di intellettuale piccolo-borghese, sia da una oggettiva particolarità dell'esistenza in generale, la sensazione di essere "in nulla diversi" dagli altri che un po' tutti abbiamo e che ci costringe a "costruirci" e come uomini e, soprattutto, come individui, adottando le più disparate "tecniche". E forse l'arte in generale non è altro che tentativo, continuamente presente, di sentirsi "qualcuno".

Per Brancati, l'appartenenza a una certa cultura e il vivere in un ambiente piccolo-borghese significava soprattutto avere una più acuta sensibilità per questo problema di fondo dell'umanità intera. La lussuria che torna in tutte e due i romanzi presi in esame non ha altro significato che quello del putrefarsi dei miti che dovevano avere la funzione di fargli superare l'immobilità di fondo; se l'azione (in Singolare avventura di viaggio) o il sesso gioioso (in Paolo il caldo) si fanno lussuria è perché i due concetti, prima positivi, sviluppandosi, portano a questo immancabile sbocco nel negativo, nel decaduto, nella cupa putrefazione appunto.

VI

Gli Anni perduti: più del fascismo poté l'accidia

Tra il 1934 e il 1936 Brancati scrisse il suo primo romanzo ispirato alla sua nuova visione di vita: Gli anni perduti.

La "novità" di questo lavoro ce la dice il critico Enzo Lauretta:

"La noia è la cupa protagonista de Gli anni perduti: lo stesso vento sembra ripetere per le strade e i camini di Nataca le frasi 'che noia! Che faremo stasera?'"[31]

Questa noia di Brancati per me ha un significato preciso: nasce dal senso di vuoto che succede a una crisi che ha fatto crollare tutto ciò a cui fino a quel momento si era creduto.

L'abbiamo visto: con Singolare avventura di viaggio l'istinto entrava in crisi e si traduceva (anche se nella coscienza di Brancati era ancora una larva) in lussuria; ad esso succede la noia, e con essa spunta "l'ironia", la quale è essenzialmente auto-ironia, e non ha altra funzione che quella di una continua parodia di se stesso e dei miti a cui ancora ci si ostina, nonostante tutto, a credere (perché ne ha bisogno, per sopravvivere). La torre panoramica che il professor Buscaino vuole costruire a Nataca, per alcuni non è altro che il Regime fascista, e il fallimento finale a cui essa andrà incontro sarà il fallimento del regime stesso. Questo è vero, a patto però che nel fallimento generale ci si metta anche quello personale

[31] Enzo Lauretta, op. cit., pagg. 50/51.

di Brancati. Basta vedere come è presentata la figura di Buscaino, che con la sua "voglia di fare" è parente stretto di tutti gli altri uomini d'azione che Brancati aveva esaltato nelle opere fasciste:

"Il viaggiatore in piedi era un uomo di mezza età, con un volto magro e disegnato così finemente da pensare che il suo creatore, nel concepirlo e nell'eseguirlo, si proponesse di elevare il prezzo del volto umano e non badasse più né a tempo né a fatica pur di raggiungere il suo scopo. Su questo magro volto, i capelli s'attaccavano dolcemente, e anche i baffi, lunghi e spioventi, parevano trattenuti lungo le labbra dal piacere di stare nel posto in cui stavano"[32]

Quale ironia adesso! E come lo stile è disincantato e corrosivo, come appunto deve essere quello di una persona che si dedica coscienziosamente a demolire (anche nei minimi particolari) tutto ciò in cui aveva creduto fino a quel momento, e che adesso odia restandone però, nonostante tutto, ancora affascinato, e per lui c'è sempre il pericolo di ricadere nella vecchia rete. Di fronte a questa situazione, la parolaccia o l'imprecazione non sono certamente efficaci: il ridicolo colpisce meglio.

E, perfetto strumento per questi scopi, con questo romanzo nasce quello che Brancati stesso definì il suo "barocchismo", su cui mi fermerò più a lungo avanti.

Qui, quello che interessa mettere in evidenza è il volgersi dello scrittore verso nuove tematiche. Il suo tormento creativo cercò uno

[32] Vitaliano Brancati, Gli anni perduti, cit., pag. 61.

sfogo in qualcosa di nuovo. Non è ancora l'exploit del sesso come in Don Giovanni in Sicilia o Il bell'Antonio, o la tragedia di quella che definisco "la velleità esistenziale" del Vecchio con gli stivali, ma non è più neanche il rinchiudersi nella irrazionalità o nell'azione come nelle opere giovanili.

Gli anni perduti sono un po' il simbolo di quella che per il Nostro è l'esistenza e la storia: l'essere immersi in una noia cupa e senza uscita e la velleità del tentativo di uscirne attraverso la costruzione di una torre altissima del tutto inutile e la cui costruzione, peraltro, è già stata proibita da ben quattordici anni[33].

[33] Questa vicenda, ambientata a Catania (Nataca), ricorda molto da vicino, il tentativo di costruire un teatro, su progetto di Giambattista Filippo Basile, a Militello in Val di Catania (cittadina in cui Brancati aveva vissuto). L'opera voluta dal Ministro Salvatore Majorana Calatabiano, molto somigliante alla descrizione fisica che lo scrittore fa del prof. Buscaino, venne boicottata dagli avversari politici, i Cirmebi, per cui restò incompiuta fino alla distruzione. Per maggiori dettagli, riporto un mio scritto di anni fa (*Dalla Natività di Andrea della Robbia ai Contadini di Santo Marino, Storia dell'Arte e a Militello*): "Nell'arte siciliana della seconda metà dell'Ottocento le istanze veriste si scontravano e convivevano con audacie innovative. Soprattutto nell'urbanistica e nelle costruzioni. Si pensi che presidente del Circolo Artistico di Palermo era stato uno dei più innovativi maestri dell'architettura italiana, Giovan Battista Filippo Basile (1825-1891). E, per quel che ci riguarda, la notizia non è indifferente, poiché Basile era venuto a Militello per i suoi legami di affetto con la famiglia militellese dei Tineo. Per l'esattezza, egli aveva potuto completare gli studi classici ed il corso universitario di scienze fisiche e matematiche, grazie al generoso sostegno del prof. Vincenzo Tineo (1791-1856), figlio del celebre Giuseppe(1) e secondo direttore dell'Orto Botanico di Palermo. In verità, i maligni pensavano che Basile fosse il figlio naturale di Vincenzo Tineo e non quello legittimo del

In fondo, la storia della Sicilia altro non è stata che la storia di questa impotente velleità. La Torre inutile (come "l'inutile strage" della Prima Guerra mondiale) va, quindi, oltre la sua qualità di simbolo, e Leonardo, il protagonista, guardando fuori dalla finestra, dirà:

"Oh! Queste piazze in cui non accade niente! Come mai non accade niente? Vediamo un po': osserviamo in che modo non accade niente! È uno

---

povero custode dell'Orto Botanico(2). Lo dico per una banale constatazione: o il paesaggio coniugale era variegato anche a quei tempi, o resta poco variegato quello dei maligni. I viaggi del Basile, comunque, non restarono senza conseguenze sulla vivacità culturale e artistica di Militello. Infatti, nel 1887, Giovan Battista Filippo Basile assunse il compito di realizzare nella cittadina un Teatro Comunale. Era un motivo enorme di orgoglio, poiché l'architetto aveva già avuto modo di percorrere tutti i gradi di una prestigiosa carriera. Basti dire che nel 1878 gli era stato dato l'incarico del progetto della Sezione italiana all'Esposizione Universale di Parigi. Il successo era stato tale che il governo italiano gli aveva conferito le due commende di San Maurizio e della Corona d'Italia e quello francese, oltre a chiamarlo a far parte della giuria internazionale per le Belle Arti in quell'Esposizione, lo aveva decorato con la croce di ufficiale della legion d'onore(3). La storia del Teatro Comunale di Militello è una storia esemplare per capire quanta devastazione può portare la faziosità politica nella provincia. Per conoscerla, val la pena, senza molto togliere o aggiungere, di leggere ciò che sulla vicenda ha scritto Pio Salvatore Basso: "Verso il 1875, con l'intento di trasformarlo in un pubblico teatro, il Comune di Militello acquista dal senatore Salvatore Majorana Calatabiano il fabbricato dei trappeti Pollina… Secondo il progetto estimativo del Basile (presentato il 5 agosto 1888) la mera somma occorrente per la costruzione del teatro ammonta a £. 76.597,62, rappresentando una piccola spesa in considerazione del gran monumento d'opera d'arte… che si sta edificando in Militello, e che fu sempre l'aspirazione di questa cittadinanza militellana. "Ma, per quanto strano possa sembrare, con l'intervento prestigioso di Giovanni Battista Filippo Basile inizia la parabola discendente di un sogno a lungo accarezzato ma mai realizzato. Basile infatti morì nel 1891, i suoi rari viaggi a Militello, dove peraltro si dovette occupare di altri progetti di opere

spettacolo interessante, e sempre nuovo, e alla fine inspiegabile, questo di una vita che non arriva a partorire mai nulla"[34]

Il simbolo si ripeterà negli altri romanzi di Brancati. E ci sarà sempre un asse Roma-Sicilia che si ripresenterà quasi meccanicamente, man mano dilatandosi o restringendosi a seconda dei momenti dello scrittore. Leonardo Barini, "don" Giovanni Percolla, Antonio Magnano, Paolo Castorini

---

pubbliche, probabilmente non gli permisero di seguire meglio la direzione dei lavori della costruzione del teatro. Lasciò al comune cinque disegni per i quali vennero acquistate altrettante cornici coi rispettivi cristalli per esporli alla pubblica ammirazione in una sala del palazzo comunale (e di cui, a parte uno, non esiste traccia)… Nel 1903 si parla già di provvedimenti per la censuazione del fabbricato, per il fatto che il teatro lasciato in abbandono, senza tettoia, corre pericolo di demolirsi interamente e che risulta oneroso l'annuo canone enfiteutico di £. 550 da pagarsi agli eredi di Salvatore Majorana. Nel dicembre del 1906 nell'interesse della pubblica incolumità si decide di provvedere alla demolizione delle parti pericolanti e nel 1915 ad appaltare i lavori di demolizione del primo piano in quanto per il deterioramento della consistenza della muratura i mezzi perimetrali del teatro avevano perduto la primitiva solidità statica minacciando di rovinare con evidente pericolo dei passanti… Nel 1919 infine il regio commissario del Comune ordina la stima e quotizzazione Salvatore Paolo Garufi, Dalla "Natività" di Andrea Della Robbia… 53 del locale e dei manufatti del teatro… per poterlo vendere o concedere in enfiteusi ai privati."(3) En passant, aggiungo che in anni recentissimi (praticamente nel corso dell'ultimo decennio novecentesco) si è perso pure l'ultimo dei disegni originali del maestro, il che dimostra l'eternità dei ladri e degli amministratori poco solerti. Fortunatamente, ho potuto farne realizzare una copia a china (adesso esposta nel Museo Civico) dall'ing. Agata Maria Grazia Puglisi, partendo da una vecchia fotocopia (fig. 27). L'aspetto interessante dell'intera storia è che le "eterne incompiute" non sono una prerogativa della politica contemporanea. La vicenda del teatro, infatti, trova una spiegazione nel fatto che, dal 1892 al 1915, arrivò il potere dei fratelli Benedetto (1854-1935) e Tommaso Cirmeni (1835-1910), come rissosa alternativa al precedente governo dei

(tutti i personaggi dei romanzi maggiori, insomma) avranno tutti giovinezza in Sicilia.

Ciò potrà rappresentare il mitico ritorno alle origini e all'infanzia (Moravia mise in evidenza che Giovanni, nel Don Giovanni in Sicilia, poteva sempre dirsi, dopo qualche disgustosa esperienza nella capitale: "Ho sempre Catania che mi aspetta, e la casa paterna e le mie tre sorelle e il

---

Majorana Calatabiano (che del Teatro erano stati gli sponsor). Tommaso, fra l'altro, costruì il suo palazzotto accanto all'area del teatro(4). Per fortuna, anche se il suo Teatro Comunale non vide mai la luce, Basile poté lasciare traccia di sé a Militello come urbanista. Di particolare pregio, infatti, ancora oggi risulta la Via San Francesco di Paola, poiché il rigore geometrico con cui corrono le linee dei prospetti delle case, peraltro calibrate con la larghezza della strada, incornicia la facciata dell'omonimo convento, con un felice innesto tra le nuove esigenze di mobilità portate dalla modernità e il decorativismo secentesco. Note Salvatore Paolo Garufi, Dalla "Natività" di Andrea Della Robbia… 54 (1) In una carrellata dei personaggi prestigiosi dell'Ottocento militellese, in bell'evidenza, è quasi obbligatorio porre il naturalista Giuseppe Tineo (Militello, 1756-Palermo 1812). Era figlio di un dottore in legge, Vincenzo, e i suoi zii furono preti piuttosto reputati per la loro dottrina. L'ambiente familiare, quindi, fin da giovanissimo lo invogliò allo studio. Ben presto si trasferì a Palermo, dove, grazie all'opera illuminata del vicerè marchese Caracciolo e del suo successore, principe di Caramanico, cominciarono a nascere molte istituzioni di pubblica utilità (il primo Camposanto, l'osservatorio, le scuole normali, l'orto botanico). Il nostro Tineo, per la fertilità del suo ingegno, meritò di essere uno dei protagonisti, poiché, oltre ad essere cattedratico all'università, fu il primo direttore dell'Orto Botanico. Incombenza, quest'ultima, davvero difficile, se si pensa che, prima che gli venisse affidata, venne mandato a spese pubbliche nelle scuole di Pavia, dove entrò in contatto coi maggiori professori del tempo. (2) Come si legge in Giuseppe Pagnano, Famiglia Tineo, in Militello dalla A alla Z, a cura di Nello Musumeci, Catania, 2003, p. 277; (3) Per notizie più complete cfr. Dizionario degli Artisti Italiani Viventi, a cura di Angelo De Gubernatis, Firenze, Le Monnier, 1887, pp. 40/43; (4) Salvatore

mio letto profondo in cui si dorme così bene")[35]; alla fine, con Paolo il caldo, anche questo finirà (e sarà la definitiva perdita delle speranze).

Il simbolismo si ripete anche nelle repentine "mancanze di luce o di gioia" che, collocate in un preciso momento della esistenza dei personaggi, hanno funzione di cesura nella loro vita.

Infatti, in Gli anni perduti:

"La verità era questa: che d'un tratto, senza gravi ragioni, la gioia era finita nel cuore di Leonardo. La bella luce, che illuminava tutte le cose, e dava un senso anche alle sedie e al calamaio, s'era spenta"[36]

Nel Bell'Antonio:

"Ma nell'autunno del 1934, una subitanea quanto strana malinconia s'era impossessata di lui. Questa malinconia, sulla fine di novembre, prese tutti i caratteri della tetraggine"[37]

E ancora, nel "Vecchio con gli stivali":

"Buio. Questa parola fa alzare Aldo Piscitello, rapito dalla sua verità. – Si – mormora col fiato, - buio nel cuore!"[38]

Certo, è chiaro il riferimento alla crisi del credo fascista[39], ma la foresta di simboli in Brancati è quanto mai ambigua e si presta ad una

Pio Basso, Teatro comunale, in Militello dalla A alla Z, cit., pp. 270/271; (5) Nello Musumeci, Cirmeni Benedetto, in Militello dalla A alla Z, cit, pp. 100/101;

[34] Ivi, pag. 23.

[35] Alberto Moravia, op. cit., pagg. 11/12.

[36] Vitaliano Brancati, Gli anni perduti, cit., pag. 5.

[37] Vitaliano Brancati, Il Bell'Antonio, Bompiani, Milano, 1956, pag.16.

[38] Vitaliano Brancati, Il vecchio con gli stivali, Mondadori, Milano, 1971, pag.26.

miriade di interpretazioni che non tento neppure, perché potrebbero condurre troppo lontano.

[39] Come già, la Stacchini ha messo in evidenza, ma questo non basta, secondo me, a spiegare una sua interiorizzazione profonda, se in essa, insieme alla crisi ideologica, non si vede una vera e propria crisi esistenziale.

VII

Don Giovanni in Sicilia

L'anno 1941 vide la pubblicazione di una opera che restò capitale nella evoluzione artistica di Brancati; mi riferisco al Don Giovanni in Sicilia.

Con essa nacque il grande Brancati, il mirabile analizzatore di quel sentimento tipicamente siciliano che va sotto il nome di "**gallismo**".

La conquista della donna si pone come ultimo riscatto sulla nullità dell'esistenza. Il velleitarismo di Brancati lascerà "l'Azione" per il "Sesso".

Don Giovanni Percolla, allevato nella bambagia e coccolato dalle sorelle, è il tipico uomo mai cresciuto completamente. Da questa "immaturità" nasce la sua particolare "timidezza" (che è anche impotenza a agire).

Nelle pieghe rassicuranti della timidezza, però, egli nasconde il desiderio frustrato della donna e le sue avventure sessuali hanno un primo teatro in certe stradine malfamate di Catania (via delle Finanze ne è stata una perfetta icona).

Egli è un "non-vivente", che ama crogiolarsi nella pigrizia fino all'ottundimento completo.

Il suo exploit lo cercherà a Milano, in quelle donne del Continente che lo faranno sentire finalmente qualcuno. Anche questa volta, però, arriverà lo scacco finale e la sua ricerca sarà stata una pura e semplice velleità, come sempre accade nell'esistenza.

Il ritmo della narrazione è festoso e fastoso, quasi lo scrittore, con estrema e raffinata ironia, si voglia prendere una piccola rivincita sulla vita e su se stesso.

VIII

Il vecchio con gli stivali

Il nostro autore ha trovato la vena giusta; seguiranno Il vecchio con gli stivali, Il Bell'Antonio e diverse opere teatrali (che verranno analizzate nella seconda parte del libro).

Il vecchio con gli stivali è il più impegnativo lavoro a sfondo politico di Brancati.

Aldo Piscitello, il protagonista, è un povero impiegato di municipio che, senza ambizioni e senza neanche coscienza della sua mediocrità, tira la vita così come gli si para innanzi.

Un bel giorno, tra capo e collo, da parte del Podestà gli arriva l'ordine di iscriversi al P.N.F., se vuol conservare il posto; e a lui non resta, in conformità con la sua indole, che obbedire.

Ben presto però arriva la crisi: Piscitello, senza averne chiari i motivi, incomincia ad odiare il fascismo, ma non ha il coraggio di ribellarsi, e quando avrà da fare le sue contestazioni le farà in gran segreto. Disprezzerà i gerarchi del Regime, è vero, ma continuerà a strisciare davanti a loro; anzi, sembra quasi che egli prenda gusto nell'umiliarsi davanti a gente che disprezza.

Brancati sintetizzerà in questo modo i sentimenti del protagonista:

"Per lui era di un gusto inaudito potere strisciare accanto a un vice segretario federale dicendogli mentalmente: 'Gran coglione!', e mentre

quello si piantava in posa statuaria, e sollevava col respiro, come un'empia mammella, il mucchio dei nastrini, medaglie, medagliette, teschi, pugnali, Aldo Piscitello, con la faccia umile e magra, gli diceva mentalmente: 'Ladro! ... Ladrone di passo! ... Si, ladro!'"[40].

D'altro canto Piscitello non sa nemmeno perché è antifascista, e quando, in un bisticcio con la moglie, questa gli chiederà: "Che ti ha fatto di male, il fascismo?", lui non saprà rispondere altro che questo:

"Tutte le cose antipatiche, le fa lui; i cantanti nei teatri non possono concedere il bis: ci ha tolto il piacere di prendere una tazza di caffè; dobbiamo darci tutti quanti del voi, e un superiore sbarbatello a me anzi può dire tu... tu... tu!"[41].

Il suo antifascismo, così, continuerà silenzioso fino alla fine.

Ma anche per lui, come per gli altri personaggi di Brancati, non esiste il lieto fine, e quando gli americani entreranno in Catania, Piscitello verrà buttato fuori dal suo impiego proprio in quanto ex fascista. Come Antonio, amatissimo dalle donne ma impotente; come Paolo, che ama la moglie ricevendone in cambio frigidità; come il prof. Buscaino, che costruisce una torre panoramica, Piscitello subisce il suo bravo scacco finale: anche con lui l'esistenza si diverte, trattandolo come una marionetta senza anima.

Ben a ragione Giuliano Manacorda scrive:

---

[40] Vitaliano Brancati, Il vecchio con gli stivali, cit., pag. 17.

[41] Ivi, pag. 22.

"Aldo Piscitello […] non era fascista eppure fu incastrato dalle circostanze politiche a comparire in quei panni, il Bell'Antonio Magnano è costretto dalla sua stessa bellezza e dalle circostanze ambientali e familiari ad apparire un "galletto" benchè schifi le donne e sia impotente. Si ha dunque il rovescio della medaglia del gallismo, quello più patetico e assurdo, "comico e drammatico", ma quello appunto che ne rivela la sua reale natura di sempre, di copertura al vuoto di altri interessi e di altre dignità, di sporco gioco sulla carta più vistosa barata a danno di colui stesso a cui è stata messa in mano. Non è un caso che lo scacco del Bell'Antonio sia analogo, sul piano dei sensi e della opinione che l'ambiente si è ormai fatta di lui, a quello del Vecchio con gli stivali. Con toni diversi, di umana comprensione per Aldo Piscitello, di più colorita e beffarda ironia nel caso del Bell'Antonio, i due racconti in fondo ci dicono la stessa cosa su questa società che si costruisce da se stessa l'obbligo delle proprie menzogne"[42].

[42] Giuliano Manacorda, Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965), Editori Riuniti, Roma, 1974, pag. 111.

IX

Il Bell'Antonio

Dal 19 febbraio al 29 maggio del 1949 Brancati andò pubblicando su "Il Mondo" il suo romanzo Il Bell'Antonio.

È la storia di un bellissimo giovane, Antonio, che, senza volerle né cercarle, attira come il miele tutte le donne che hanno la ventura (o sventura?) di incontrarlo. Appena laureato è partito per Roma, e dalla capitale, su di lui arrivano i più salaci pettegolezzi; si dice che persino la moglie di un ministro abbia perso la testa per lui, e perciò tutti sono convinti che egli sia super-protetto e super-raccomandato. Nella sua città, un giorno, gli arriva la proposta di un matrimonio vantaggioso, quello con Barbara Puglisi, bellissima figlia di notaio molto religiosa e molto attaccata alla famiglia. Dopo le iniziali incertezze, alla vista della ragazza Antonio non ha più dubbi, si innamora di lei e se la sposa.

I guai cominciano però adesso: Antonio è impotente, o quasi; il bellissimo Antonio, quella specie di semidio che ha fatto impazzire migliaia di donne, non è nemmeno in grado di consumare il matrimonio. Ma la tragedia vera non è ancora arrivata; immancabilmente (ed è la caratteristica di Brancati) la burla si fa più atroce: il duca di Bronte, un uomo grasso e ridicolo, si innamora di Barbara, e lei, che in un primo momento aveva quasi socraticamente sopportato il "difettuccio" di

Antonio, di fronte alle ricchezze del nuovo pretendente non esita a piantare Antonio per sposare, con nuove nozze, il duca.

Legalmente nessuno può farle alcun appunto, perché il primo matrimonio non è stato consumato. Poco importa il fatto che Antonio sia perdutamente innamorato di lei: la religiosissima Barbara si dimostra incapace di sentimenti che esulino dalla verghiana "religione della roba", dall sfera della ricchezza e del prestigioso; di lei un prete dirà:

"Il cuore di quella ragazza è come il polipo […] più cuoce più duro diventa! Più le parlate e meno la convincete, e nelle cose della religione ne sa più del diavolo! Ma vuol sapere cosa mi ha detto, non in confessione naturalmente, perché in tal caso la mia bocca non parlerebbe?... Mi ha detto che da quando le hanno spiegato che la chiesa considera nullo il suo matrimonio essa non si permette più di voler bene ad un uomo che non è suo marito! Ha capito? Non si permette più… È un'anima ben comoda la sua (che Dio mi perdoni, domani andrò a confessarmi!), fatta in modo che non potrà mai e poi mai soffrire, salvo che con grande utilità propria e soddisfazione dei parenti, e non correrà mai il rischio di perdersi né di perdere una lira!"[43].

Con un tipo del genere, del tutto inutili saranno il dolore di Antonio e le sue lacrime; e qui non sarà difficile scorgere una punta di masochismo e di siculo pregiudizio:

[43] Vitaliano Brancati, Il Bell'Antonio, cit., pagg. 145/146.

"Io amo Barbara, ne sono stato sempre innamorato, da quando non la vedo più impazzisco d'amore per lei […] Io non tornerei da Barbara, nemmeno se ella venisse a lingua striscioni fino al portone di casa mia, sotto gli occhi di tutta Catania! Io sono innamorato di lei, innamorato pazzo di lei, dietro le sue spalle bacerei le mattonelle su cui ha messo il piede ma da questa bocca che ti sta parlando Barbara non sentirà mai più il suo nome"[44].

Antonio è velleitario e il suo soffrire sarà inutile; come del tutto inutile sarà il dolore e la rabbia del padre del protagonista, chiuso nella sua vitalità frustrata che non gli darà pace fino all'ultimo istante della sua vita, quando cercherà la morte presso una prostituta, a modo suo riscattando l'"infamia" del figlio, perché "tutta Catania sappia che Alfio Magnano coi suoi settant'anni andava a putt…."[45].

Nel Bell'Antonio si fa più vistosa la capacità di Brancati di cogliere le caratteristiche di un ambiente; e, oltre ai motivi di fondo tipici della tematica brancatiana, fa da contesto alla viva attenzione per la caratterizzazione dei personaggi.

La famiglia Puglisi, per esempio, è colta nella sua ideologia e tutte le azioni e gli atteggiamenti che la riguardano sono quanto mai coerenti col suo modo di essere nella società; la stessa Barbara non ci appare mai cattiva od arida, come individuo, ma semplicemente il prodotto

[44] Ivi, pag. 211.

[45] Ivi, pag. 293.

dell'educazione ricevuta, completamente a posto con la sua particolare coscienza, derivatale dal posto che ella occupa in quella particolare società. Ed anche la famiglia di Antonio, i Magnano, sono molto ben individuati dal punto di vista della wissensoziologie.

Non voglio dire che nel Brancati degli altri romanzi questo aspetto fosse completamente assente, ma mai prima egli ha raggiunto l'equilibrio che qui realizza (a parte il Don Giovanni in Sicilia). È tutto un mondo dominato dall'ideologia della piccola borghesia siciliana che qui ci sfila davanti e che ben si armonizza con la più universale simbologia di tutta la sua opera.

X

Paolo il caldo

Nel Bell'Antonio si ha, infine, lo scacco totale dell'ideologia della seconda maniera brancatiana: la tematica "dell'ironia e della sensualità" entra in crisi, e Paolo il caldo, l'opera che verrà dopo, è insieme l'ultimo putrefarsi dei vecchi miti e l'inizio della costruzione di velleità nuove.

Leonardo Sciascia, in una delle sue più belle pagine, così dirà:

"Il gallismo siciliano di cui Brancati dà rappresentazione nella sua opera, è in effetti un vedersi e un sentirsi erotico e perviene all'impotenza fisiologica come ad una particolarità di quella impotenza esistenziale cui pervengono molti personaggi di Pirandello"[46].

L'accostamento a Pirandello non è gratuito (ambedue gli autori, infatti, mostrano una predilezione per le "analisi esistenziali" e caricano le loro opere di significati che travalicano la mera contingenza), e nemmeno da trascurare mi sembra uno spunto critico della jacomuzzi:

"Il gusto di muovere i personaggi di primo piano su uno sfondo cronachistico e regionalistico epidermicamente tratteggiato, ci fa pensare per analogia alla recente esperienza di un altro scrittore siciliano, Tomasi di Lampedusa. Ma occorre subito dire che mentre in

[46] Leonardo Sciascia, Pirandello e la Sicilia, S. Sciascia, Palermo, 1968, pag.26.

quest'ultimo la parte storica è di indiscutibile importanza, in Brancati i riferimenti politici sono sempre le parti più deboli dei racconti[47].

Il cronachismo di Brancati, infatti, non ha niente di naturalistico; l'Autore mostra un gusto particolare per i simboli e le metafore; a lui interessa scavare nell'"anima" delle cose: a modo suo e con una strada tutta sua cerca il "principio che fa la forma", o, se si preferisce, volgarmente, il "nocciolo" della faccenda.

A pietra di paragone, ad assoluto principio unificatore di tutto il suo scrivere c'è innanzi tutto lui stesso, e per questo ho voluto dedicare tutta la prima parte all'"ideologia" di Brancati. Credo, infatti, che nell'arte il "diario" dell'artista entri sempre a fare il suo gioco.

Dice Carmelo Musumarra:

"Il protagonista è lui, Brancati; sicchè stranamente si nota come in uno scrittore non diarista ogni opera abbia impronta di diario"[48].

I tentativi di superare il disagio esistenziale in Brancati si sono susseguiti a ruota libera. Moravia, di Paolo il caldo dirà che non si sa dove questa nuova maniera avrebbe portato Brancati, se la morte, questa morte doppiamente prematura (per usare il concetto di Moravia), non avesse bloccato così bruscamente la sua ricerca.

---

[47] Lina Jacomuzzi, op. cit., pag. 1418.

[48] Carmelo Musumarra, Brancati da Paolo il caldo al diario romano, in Saggi di letteratura siciliana, Le Monier, Firenze, pag. 116.

Per me non si sarebbe arrivato assolutamente a niente, un altro scacco definitivo si sarebbe al massimo aggiunto agli altri: il fallimento era dentro Brancati, egli non lo poteva espellere come una saliva fastidiosa. L'ho già detto: Brancati era un piccolo-borghese, a suo modo decadente che per tutta la vita ha solamente cercato di essere qualcuno o di "essere" semplicemente.

La sua opera non è altro che la rappresentazione di questi suoi continui fallimenti.

Ma parliamo di Paolo il caldo, cerchiamo di vedere un po' più da vicino questo suo sussulto finale. Ho già messo in evidenza come nei momenti cruciali della sua opera Brancati vedesse l'azione o la sensualità trasformarsi in lussuria, in putrefazione e in disfacimento. In Singolare avventura di viaggio e in Paolo il caldo, romanzi chiave dell'evoluzione brancatiana, la lussuria ha appunto una funzione specifica: indica lo sfaldamento totale delle credenze e dei miti.

Scrive Moravia:

"La sensualità di Brancati non era mai stata del tutto priva di un fondo di cattolico senso del peccato; e in lui, come in tutti i sensuali, era fortissimo il senso della morte come disfacimento della carne e interruzione definitiva del rapporto dei sensi con la realtà"[49].

[49] Alberto Moravia, op. cit., pag. 12.

Questo è vero, anche se notevolmente riduttivo; non è una questione di pure sensibilità, anche perché, in questo caso, la sensualità stessa è conseguenza (di una "mancanza" di base) e non causa.

Ma raccontiamo un po' la storia. Paolo Castorina è il tipico giovane colpito dalla sensualità; il suo apprendistato erotico avviene a Catania con la cameriera (per me forse la più riuscita figura femminile di tutta l'opera di Brancati) e in seguito con tutta una serie di signore della borghesia catanese. Successivamente va a Roma per studiare, e qui la sua "pura sensualità" si fa vera e propria lussuria, perdendosi in sordidi rapporti con una sfilza di scialbe creature. Quando alla fine dovrà tornare in Sicilia, sarà colpito dal luttuoso senso di morte che c'è nell'isola.

Paolo proverà a reagire al senso di putredine che gli provoca lo stare in Sicilia (non dimentichiamo il simbolo presente in Brancati: Sicilia-esistenza), cercando scampo nel matrimonio.

Ma anche per lui c'è lo scacco finale: la moglie è frigida. Alla fine Paolo finirà per aggrovigliarsi "sempre di più in se stesso fino a sentire l'ala della stupidità sfiorargli il cervello"[50].

L'ipotesi che va per la maggiore per quanto riguarda questo romanzo è quella di Moravia, che lo vede come un ponte verso una presunta futura nuova letteratura verso cui Brancati si muoveva. Io la mia posizione al riguardo l'ho già espressa; in effetti Brancati in questo suo ultimo

[50] Vitaliano Brancati, Paolo il caldo, cit., pag. 301.

romanzo raggiunge l'apice della sua disperazione, che si traduce, oltre che nel sentimento della lussuria, anche in una sfrenata autoironia.

A suggello del paragrafo si possono sintetizzare i concetti da me espressi con un brano del Don Giovanni involontario:

"Che sogni! Mangio troppo. Alla mia età dovrei pensarci! E del resto: sono stato un porco, nella vita, e il porco mi uccide! ... (Con faccia rapita) ma il cielo c'è mia madre che prega per me! Ovvero: ma sopra il fumo dei piatti, sopra il fumo delle padelle, sopra il fumo dei camini... in cielo... c'è mia madre che prega per me!"[51].

Dice Manacorda:

"Nel "Bell'Antonio" c'è naturalmente il maggiore impegno costruttivo e l'esplosione più felice di quello che Brancati stesso chiamava il suo "barocchismo", che è la sua sovrabbondanza di immagini e di colori, il suo spaziare dal tragico al grottesco, il costituire alla sua narrativa uno sfondo greve di accenti di morte"[52].

Ma, a questo punto, cos'è il "barocchismo" di Brancati?

Prendiamo un esempio a caso:

"Il vento che esce da due mari, e perpetuamente corre per le strade e rotea nella vastissima piazza, insegnava a tutti e a tutto a fare il diavolo a quattro. Lo insegnava al bambino lattante e lo insegnava all'imposta che,

---

[51] Vitaliano Brancati, Don Giovanni involontario, atto III, battute finali, in Teatro, Bompiani, Milano, 1957, pag. 178.

[52] Giuliano Manacorda, op. cit., pag. 111.

mordendo per due giorni la nuova catenella cui era legata, finalmente la strappava come un strido di trionfo, e si dava a sbadacchiare a destra e a manca, quasi provando le ali, come un uccello sfuggito alla trappola. La insegnava al vecchio tremolante e alla timida ragazza. Come le imposta sbattono, il gallo di ferro del campanile cigola, i corridoi gemono, i vetri col loro tintinnio svegliano le mosche che vi dormono sopra, le tende rullano il bucato schiocca, così le persone non sapevano dir nulla a voce bassa, e fra tutti i siciliani che gridano eran facilmente ravvisabili perché gridavano di più"[53].

Salta subito agli occhi, oltre la ricchezza ubriacante dello stile, l'arditezza degli accostamenti: senza esitazione la figura del bambino è paragonata a quella dell'imposta, la quale si anima di una vita indiavolata e in quel pazzesco carosello entra con una sua propria personalità e, in un certo senso, si fa personaggio. E poi da quel vento parte il movimento di una miriade di cose: il gallo di ferro, i corridoi, i vetri, le mosche… e alla fine tutto si risolve nella spiegazione del perché quei siciliani gridano di più degli altri. Il movimento è turbinoso, ma personalmente ho l'impressione che esso sia soprattutto un movimento circolare di cose che girano intorno a loro stesse.

Mi spiego meglio: il vento che fa il diavolo a quattro e tutte quelle cose che, come impazzite, si mettono a correre, in effetti non si spostano

[53] Vitaliano Brancati, Singolare avventuradi Francesco Maria, in Il vecchio con gli stivali, cit., pag. 47.

di un millimetro almeno in un senso orizzontale o verticale. Il posto è ben delimitato, e da esso non si esce fuori. Si sta parlando di Pachino e il vento non riguarda altri che questo posto, ed il suo turbinare (lo si arguirà leggendo un po' tutto il racconto) in effetti non fa altro che sottolineare la grigia staticità della vita di provincia; o forse esso non è altro che il simbolo di una disperata protesta.

In fondo il barocchismo è questo, nella sua intima motivazione: un dare lustro a qualcosa di grigio, una luce artificiale, sfarzosa fin quanto si vuole, ma sempre artificiale. E lo stile di Brancati è tutto impregnato di questi espedienti e di essi in certi tratti, quando manca la vena, ama nutrirsi per attingere nuova forza.

Non vorrei però dare adito ad equivoci. Molte volte le esplosioni barocche coincidono con il culmine dell'inventività poetica dello scrittore e si fondono o intimamente con essa: il brano sopra citato ne è un esempio. In ciò Brancati è un siciliano e un sensuale come gran parte dei siciliani, e basti pensare alle arditezze linguistiche di un Pirandello.

Il barocco, in definitiva, nel nostro autore assolve ad una duplice funzione: da un lato, attraverso arditezza lessicali e di accostamento che si presentano come frutto irripetibile del suo ingegno, lo individualizza come scrittore; dall'altro, lo scarica da una particolare tensione derivatagli da abiti mentali millenari che gli fanno sentire in modo particolarmente acuto, quasi fisico, le cose che lo circondano, e nell'artificio formale questo suo "senso" trova una concretizzazione ben

visibile. In fondo, infatti, per Brancati la sensualità altro non è che manifestazione, esteriorizzazione di "esistenza".

L'artificio dello stile brancatiano è appunto tutto ciò, è disperato amore verso una vita che non si riesce a riconoscere, è donchisciottesca reazione ad un cupo grigiore, ad una atroce staticità.

Inquadrato in questa prospettiva, tale stile realizza una perfetta corrispondenza tra forma e contenuto, dato che la prima non fa altro che rendere visibile, con il suo aggrovigliarsi, lo sforzo principale dei protagonisti dei suoi romanzi, la volontà di uscire, cioè, da una staticità di tipo esistenziale. Il barocchismo diventa, così il sottofondo, a livello di stile, dell'Azione e del Sesso.

Ma la sensualità dello stile di Brancati non si ferma al puro scoppiettio di immagini e di parole. Il nostro autore sente in maniera quasi fisica anche il dialetto siciliano e ciò, a mio giudizio, nasce anche da quel bisogno di concretezza di cui ho detto.

Facciamo degli esempi.

Nel Bell'Antonio:

" ' Ma unni 'i vidi, 'st'aranci?' gemette il contadino..."[54].

" 'Iu nun sacciu nenti, Alfiu. Stai parrannu ammàtula.

Iu nun vogghiu né comunìsimu né autri nòliti: voghiu sulu travagghiari'[55]"

[54] Vitaliano Brancati, Il Bell'Antonio, cit., pag. 89.

[55] Vitaliano Brancati, Il Bell'Antonio, cit., pag. 91.

In tutte e due i casi, il dialetto è sentito come qualcosa che travalica il fatto meramente linguistico ed è colto anche nei modi di dire, più volte ripetuti (ormai quasi rituali), dei contadini siciliani.

In Singolare avventura di Francesco Maria, la frase:

" ' Chi caspita sarà questo Gabriele D'Annunzio?' "[56] è tradotta di peso dal dialetto siciliano.

In Paolo il caldo:

" 'Cosa c'entra la moglie, nonno? … non confondiamo minchie con Paternostri… Giovanna non è moglie di nessuno '"[57].

E si potrebbe continuare ancora per molto.

Quello che qui importa notare è l'uso strumentale che del dialetto fa Brancati per rendere più concreta e fisica l'"atmosfera" degli scritti. Brancati è un letteraro ed anche il dialetto viene da lui usato da letterato; ma non è soltanto l'"orecchio" a suggerirgli i modi e la dose nell'uso del dialetto, bensì anche il bisogno di rendere credibili e veri i suoi fantasmi nel momento che questi gli sfuggono.

I motivi brancatiani e gli spunti critici a cui la sua opera dà origine non si sono certo esauriti a questo punto. Su alcune cose mi ripropongo di ritornare in maniera più particolareggiata nella seconda parte, altre cose invece preferisco trascurarle un po' per non far perdere unitarietà al mio

[56] Vitaliano Brancati, Singolare avventura di Francesco Maria, cit., pag. 60.

[57] Vitaliano Brancati, Paolo il caldo, cit., pag. 47

lavoro. Certo è che Brancati è uno di quegli scrittori difficilmente esauribili nell'ambito di un singolo studio. È per questo che è quasi d'obbligo limitarsi a fornire solo una serie di ipotesi, lasciando il dibattito aperto a tutte le eventuali variazioni aggiunte.

PARTE II

IL TEATRO

I

La vocazione per il teatro: Singolare avventura di Francesco Maria

Aveva detto Brancati, a proposito di Pirandello:

"Si attribuiva a cuor leggero una missione di malignità e ne parlava a voce alta"[58].

Aveva ragione e forse, sotto sotto, la stessa cosa pensava di se stesso, dato il piglio sarcastico che ha assunto una grossa parte della sua opera e l'occhio volutamente disincantato con cui egli guardava le realtà che descriveva.

Personalmente, però, ho il dubbio che, per compiere questa sua "missione", lui non abbia scelto il genere a lui più congeniale e che, per dire ciò che gli urgeva dentro, gli sarebbe venuto più facile rivolgersi all'arte teatrale.

Un'occhiata alla sua produzione ci dà, infatti, una visione sufficientemente esatta di ciò che poteva essere e non è stato, di un grande genio dell'arte teatrale forse un po' sprecato dietro pseudo-convincimenti etico-politici o filosofici.

---

[58] Vitaliano Brancati, Il borghese e l'immensità, Bompiani, Milano, 1973, pag.244.

Nel ritmo rapido e scattante delle sue frasi, nel dialogo tagliente e immediato, nel sapiente uso di un'ironia ormai consumata, noi scorgiamo senza fatica l'uomo di teatro, il commediografo sorridente e ammiccante.

Una delle sue più brillanti novelle, Singolare avventura di Francesco Maria, ci dà un significativo esempio di quanto esposto sopra. Qui Brancati, oltre a sfoggiare gli aspetti più lussureggianti del suo così detto "barocchismo", ha uno stacco improvviso, e l'andamento narrativo è sostituito di colpo da una perfetta e compiuta azione scenica, con personaggi che non risentono minimamente nel disagio che dovrebbe causare loro lo sbalzare da un genere all'altro.

Sarà bene riportare un breve stralcio che illustri questo passaggio:

"Ma tornò a sedere.

-Ho questo- aggiunse con tono più calmo, - che Corrado Sapuppo è mio amico, mio carissimo amico! -.

Francesco Maria

Che vuol dire?

Il padre

Amico mio vero, amico mio antico, fratello!

Francesco Maria

Perché mi dici questo?

Il padre

(chiamando verso il corridoio)

Oh, Teresa! Sentilo un po'! mi domanda perché gli parlo del mio amico Sapuppo. Sentilo, sentilo un po'!"[59].

Ma non sempre, chiaramente, gli esempi di questa vocazione sono così vistosi. Direi che al fondo dell'arte del siciliano vi era una specie di anima segreta che irresistibilmente lo portava verso la caratterizzazione rapida e precisa del personaggio e verso una predilezione per l'azione piuttosto che per la descrizione.

A questo proposito il critoci Enzo Lauretta, nella sua monografia sul Nostro, così si esprime:

"Il teatro fu per Brancati, come abbiamo già detto, una vocazione primaria che, come spesso accade, rimase una aspirazione mai giunta a vera maturità; uno stimolo che, dopo la prima infelice produzione, continuò a possederlo così caparbiamente che egli quasi incosciamente sconfinava nel teatro tessendo nel corpo di una novella una scena tecnicamente compiuta, oppure scrivendo sceneggiature per film"[60].

Il tentare di spiegarci questa tendenza potrebbe, in fin dei conti, risultare utile ai fini di una totale comprensione dell'uomo. Personalmente, credo che essa sia dovuta al fatto che Brancati veniva fuori da un ambiente piccolo-borghese e soffriva di tutte le normali frustrazioni che questo suo stato comportava.

---

[59] Vitaliano Brancati, Singolare avventura di Francesco Maria, in Il vecchio con gli stivali, Mondadori, Milano, 1971, pag.175.

[60] Enzo Lauretta, op. cit., pag. 69.

Soffocato dall'esagerato affetto di sua madre e dall'eccessiva severità di suo padre, egli praticamente si sentiva chiuso in una gabbia senza via d'uscita. Nell'ovatta della famiglia era costretto all'immobilità e privato di una vera vita. Il teatro presentava questo indubbio fascino: lo svolgersi d'azione, l'esplicarsi, in qualche modo, della vita. Il teatro in questa maniera diventava mezzo per uscire da una situazione di immobilismo, sua e dell'ambiente che lo circondava.

Forse, se Brancati avesse intuito a tempo questa sua tendenza e, di conseguenza, l'avesse sfruttata più appieno, adesso nella storia delle nostre lettere occuperebbe un posto molto più grande e probabilmente le sue opere non presenterebbero quelle tirate, un po' noiose per la verità, in cui l'ideologo la vince sull'artista.

II

I grandi riferimenti del teatro borghese: Verga, Giacosa, D'Annunzio e Pirandello

Per capire il genio teatrale di Brancati, in definitiva, bisogna partire dagli stessi romanzi che già sono strutturati in maniera assai vicina alle opere del palcoscenico.

In essi, infatti, il dialogo è preponderante sulle parti descrittive, e i caratteri dei personaggi, più che da interventi dell'autore, vengono fuori dalle loro stesse parole, procedimento necessario quando si scrive per un pubblico che ascolta e non per un pubblico che legge.

Per chiarire meglio, citerò due esempi di "caratteri" perfettamente delineati nell'ambito di una battuta, in apertura di romanzo.

"Don" Giovanni Percolla si presenta a noi con queste parole:

"L'acqua calda riscalda in Gennaio e rinfresca in luglio'"[61].

Leonardi Barini, l'assonnato protagonista di Gli anni perduti, apre il romanzo con queste parole:

"Adesso lasciami dormire per una ventina di minuti'"[62].

---

[61] Vitaliano Brancati, Don Giovanni in Sicilia, Bompiani, Milano, 1976, pag.6.

[62] Vitaliano Brancati, Gli anni perduti, cit., pag. 5.

C'è, infine, da notare il gusto che Brancati ha per la "scenetta". In tutte le sue opere narrative vi sono, infatti, numerosissime zone dove lo scorrimento del tempo sembra, momentaneamente, fermarsi e l'autore indugia (si direbbe compiaciuto) a rappresentarci un ambiente attraverso un dialogo serrato e la descrizione di alcuni movimenti tipici (tic dei personaggi, ad es.). Queste "scenette" non sono prive, il più delle volte, di sarcastico umorismo e appaiono pronte per essere trasportate, quasi senza nulla aggiungere o togliere, sulla scena.

"Letterato" nel senso pieno della parola, nel suo accostarsi al teatro Brancati imboccò una strada che gli faceva rifiutare qualsiasi forma di dilettantismo, anche se geniale.

La sua umanità e la sua cultura lo portavano a inserirsi con naturalezza nel vivo dei dibattiti del tempo. Il suo interesse per il teatro è d'altra parte testimoniato dai numerosi articoli e interventi che egli fece sull'argomento.

Per tale ragione, la sua opera teatrale va inserita in un contesto piuttosto ampio se la si vuole capire appieno. Il teatro italiano, rispetto a quelli europei, tardò, purtroppo, ad assumere i connotati che ha ai giorni nostri. A differenza di molte altre nazioni, ad esempio, in Italia, alla fine dell''800, non si avevano ancora i teatri stabili e le rappresentazioni venivano affidate alla quasi personale iniziativa di attori ancora girovaghi.

Fortissima era, infine, la carenza che si aveva di autori italiani e ciò aveva fatto sì che le compagnie quasi sempre mettessero in scena lavori di francesi. o di loro imitatori.

Fu sempre dopo l'introduzione e la diffusione di una poetica francese, il naturalismo, che l'Italia conobbe le sue grandi espressioni teatrali nel verismo aggressivo e drammatico del Verga, con la sua lingua costruita e modellata sulle strutture del dialetto, e nella commedia verista borghese di Giacosa, con i suoi dialoghi dall'eloquio comune e dimesso le sue situazioni immerse nel quotidiano e nell'assolutamente non eccezionale.

Il superamento dell' "inquietudine fotografica dei veristi"[63] - che per tutta la seconda metà dell' '800, e in parte, anche nel '900, imperversò sui teatri italiani - venne (tolti, naturalmente, i tentativi del Butti e un po' del Bracco) dalle rotondità oratorie e dal sensuale gusto per i grandi gesti di Gabriele D'Annunzio che con le sue tragedie, che pretendevano di ridare voce al grande dramma classico, propugnò un linguaggio che rifuggiva dal quotidiano e dal dimesso per assurgere all'altezza dell'eroico.

L'ultimo grande nome, infine, che la scena italiana ha conosciuto è stato quello di Luigi Pirandello che, con le sue ben congegnate trame, animate da personaggi dall'eloquio spezzato e singhiozzante, scoprì e mise a nudo l'intero dissidio di un mondo ormai alla ricerca della sua identità perduta e disastrosamente avviato verso la guerra.

---

[63] Silvio D'Amico, Storia del teatro, vol. II, Garzanti, Milano, 1976, pag. 313.

Questo brevissimo flash contiene gli elementi principali che concorsero alla formazione dell'arte teatrale di Brancati. Proprio gli autori sopra citati, infatti, all'apparenza così distanti fra loro, bisogna tenere presente per capire alcune scelte formali e tecniche, oltre che di contenuti, che il Nostro fece.

Nei confronti del teatro, Brancati, all'apparenza, aveva delle idee abbastanza precise: in lui premeva essenzialmente il bisogno di esplodere in quadri di "vera vita". La sua era urgenza di un'arte come rappresentazione terrena, che non si ponesse mai problematiche metafisiche o astratte. Come ci informa Vanna Gazzola Stacchini:

"Egli si è mantenuto costantemente fedele a tale concentrazione teatrale: la poetica del dire cose concrete"[64].

Le "cose concrete" del Nostro, però, non fanno pensare affatto a un'arte-fotografia, nel senso, almeno teoricamente, propugnato dal Verga.

Ciò è ancora più evidente se pensiamo all' "impersonalità" tanto cara allo scrittore catanese, per il quale l'autore doveva mimetizzarsi nella sua opera fino a quasi a scomparire. In Brancati, invece, l'intervento dell'artista non è affatto nascosto, e questo sia nei dialoghi (le frasi dei personaggi conservano sempre un marcato "stile" brancatiano) che nella struttura dell'opera, dove ampio spazio è riservato alle "tirate" di natura lirica.

---

[64] Vanna Gazzola Stacchini, Il teatro di Vitaliano Brancati, poetica, mito e pubblico (con inediti), Milella, Lecce, 1972, pag.9.

Continua la Stacchini:

"Riguardo alla tecnica poi, le sue idee le aveva espresse con molta chiarezza fin dal 1935, nel tracciare in un brevissimo e conciso saggio le linee di un vagheggiato probabile "nuovo teatro": *si ripete da tutti che il teatro deve essere sintesi e non analisi, personaggi che agiscono e non personaggi che pensano. In genere questa regola è vera, ma non bisogna applicarla ad occhi chiusi né ritenerla priva di eccezioni. Può nascere un teatro in cui personaggi mentre agiscono non sono mai abbandonati da una strana chiaroveggenza che per cui essi, se non con gli atti rivelano allo spettatore quello che fanno, con le parole confessano tutto quello che avviene nella loro anima.*

"Naturalmente le battute non saranno in questo caso né brevi né secche, ma di natura grandemente lirica, come quelle tirate delle quali più che sul colpo di scena o sui monosillabi definitivi, si reggeva il teatro classico.

"L'esempio non è del tutto calzante, perché le nuove tirate non saranno mai solenni ma intime; la loro bellezza consisterà nella semplicità e il loro successo nella forza dell'elasticità"[65].

Lo spazio che Brancati riserva alla "rappresentazione" dei pensieri intimi dei personaggi è l'opposto della "fotografia" naturalistica della realtà. " Le cose concrete" del Nostro, perciò, stanno piuttosto a indicare

[65] Ivi, pag. 10;

una sua "vocazione" a trattare di cose strettamente inerenti alla realtà, senza per questo preoccuparsi di copiarla troppo fedelmente.

Infatti, in Don Giovanni involontario si ha quasi tutto un atto dal sapore quasi surrealistico, con la rappresentazione del sogno fatto dal protagonista.

In questa maniera d'intendere il teatro, Brancati era abbastanza lontano dal Verga, ma non per questo si avvicinava troppo alla deformazione Pirandelliana.

L'autore agrigentino si compiaceva molto del "ragionamento" e il suo teatro finiva per essere a tesi (anche se, naturalmente, non solo questo è l'arte di Pirandello), e ciò spesso provocava una deformazione della realtà quotidiana a favore della realtà scenica. Brancati, invece, si preoccupava molto di conservare la "verosimiglianza" di ciò che narrava o di ciò che rappresentava; anche lo scacco finale a cui erano votati tutti i suoi personaggi, che in fondo poteva costituire una "tesi", avveniva in maniera del tutto naturale senza mai rivestire il sapore dell'eccezionale.

L'autore più vicino all'arte del siciliano, era invece, Giuseppe Giacosa, soprattutto per quanto riguardava l'ambiente rappresentato (la media e la piccola borghesia), anche se Brancati, chiaramente, si preoccupava molto meno del piemontese di dare alle sue creature un eloquio "quotidiano".

Queste scelte di carattere formale, armonizzate a quelle di contenuto, escludevano automaticamente Brancati dall'area dell'avanguardia:

"dell'avanguardia manca in lui il presupposto filosofico fondamentale, quello di mettere in dubbio, in un modo nell'altro, la validità della ragione, ' l'oggettività del reale'"[66].

Sarebbe stato, infatti, per lo meno strano che lui, dopo aver fatto una scelta culturale che valorizzava appieno l'uomo medio, con il relativo sistema di valori dettato da un razionale buon senso, si fosse avviato verso soluzioni formali non vagliate da una equilibrata meditazione.

Il "teatro nuovo" di Brancati, in definitiva, si collocava nel solco della tradizione teatrale classica, mai in antagonismo. Le mutazioni che vi si trovavano rispetto ai modelli di Sofocle o di Euripide erano dovute solo a un adattarsi al mutare dei tempi.

Si trattava, insomma, di una normale evoluzione e nessun scarto di fianco vi era ammesso, né, a maggior ragione, nessun baratro doveva dividere il presente dal passato.

Brancati, come s'è visto, aveva raggiunto una buona coscienza teorica della problematica sul teatro; non riuscì, però, anche forse perché non ne ebbe il tempo, a tradurre la teorica in pura rappresentazione per tutta la durata di una commedia (tranne, forse, con La governante).

D'altra parte, la sua stessa impostazione iniziale, che gli aveva fatto dire che a teatro bisognava parlare di "cose concrete", difficilmente gli permetteva di scordare, anche quando indossava le vesti del drammaturgo, il fatto che lui era anche un moralista e un polemista.

---

[66] Ivi, pag. 17.

Le sue figure, perciò, tendevano facilmente a schematizzarsi in "tipi" e mostravano un'eccessiva tendenza al "ragionamento" (naturalmente non nel senso che io ho usato per Pirandello; applicato per Brancati, infatti, il termine ha il significato puramente letterale di un personaggio che ragiona, in quanto segue il filo logico di pensieri; nell'agrigentino, invece, il fatto "cerebrale" investe la stessa struttura della commedia).

A questo proposito, giustamente, la Stacchini dice:

"La volontà di mettere in discussione la società e la logica delle sue istituzioni, la provocazione, la tendenza dei suoi personaggi al "ragionamento" […] in Brancati diventa spesso, come in Una donna di casa, incapacità di risolvere i concetti in figure rappresentate, in gesti, in ritmo, e lascia predominanti la discorsività, l'intelletto"[67].

Resta, infine, da fare un breve accenno a un aspetto della tecnica dialogica usata dal Nostro, aspetto che verrà meglio esaminato più avanti, parlando delle singole commedie; intendo dire il suo umorismo.

Per il siciliano, direi che tale aspetto (che, fra l'altro, è quello che più lo avvicina al Pirandello) ha avuto un duplice ruolo, da un lato gli evitava un'eccessiva banalità delle situazioni presentate e dall'altro lo proteggeva da una realtà che lo colpiva troppo nei suoi aspetti più intimi.

In pratica, Brancati, attraverso l'umorismo, riscattava una realtà eccessivamente grigia, come a suggerirci l'idea di non prenderla troppo sul

[67] Ivi, pag. 17.

serio, e si proteggeva affettivamente, dato che lui si sentiva coinvolto in essa e a lui stesso sarebbe piaciuto convincersi a snobbarla un po'.

Detto questo, vale la pena di chiudere il paragrafo con le parole che, su questo argomento, la Stacchini ha scritto:

"Brancati cerca di liberarsi dalla propria pena, diventare obiettivo, dandosi l'acre distacco di una caricatura e non riesce che a sottolineare una sorta di brusca e affettuosa partecipazione: un meccanismo di difesa verso situazioni che suscitano sofferenza"[68].

[68] Ivi, pag. 23.

III

Le opere

Gli inizi: Fedor, Everest e Piave

Parlare delle opere teatrali di Brancati è un'impresa abbastanza difficile, anche se i suoi modi stilistici, tolto il gruppo dei drammi "fascisti", non sono molto varii (il che dà, a chi leggesse di seguito tutte le sue commedie, un sottile senso di monotonia). Tranne La governante, tutti i lavori, a mio giudizio, soffrono di una ancora non matura vena che li fa apparire piuttosto una "prima stesura" che opere completamente definite.

Evidentemente Brancati, pur sentendosi irresistibilmente portato al teatro, doveva aspettare ancora un poco per darci qualcosa che non avesse più l'aria del provvisorio.

Ben a ragione Moravia, rievocando la fine dello scrittore, parlerà di una morte "doppiamente immatura".

Le prime tre opere che il giovanissimo Brancati scrisse appaiono fortemente condizionate dalla mistica fascista della vittoria dell'uomo d'azione sul pensatore.

In esse era predominante l'influenza di D'Annunzio, oltre che nei contenuti, nello stesso impasto tecnico. Ognuno dei drammi era diviso in tre atti e i dialoghi erano magniloquenti ed "eroici".

I titoli erano pieni di suggestioni dannunziani: Fëdor, Everest e Piave.

A dettare la loro stesura fu un traboccante patriottismo che rifletteva bene l'immagine che il regime voleva dare di sé stesso.

Mussolini, il "Duce", vedeva senz'altro di buon occhio ogni opera che sapesse di romanità o di classicismo in generale, dato che lui stesso finiva per essere una figura classica nell'immagine che di sé dava (seguendo i dettami della scrittrice ebrea **Margherita Sarfatti**, che fu la sua amante e probabilmente l'unica donna che egli abbia veramente amato).

L'accettazione, da parte di Brancati, di questo modello fu senz'altro ingenua e "l'azione" che lui voleva incarnare sulla scena si tradusse in figure di giganti e in colpi di scena che pretendevano di essere sensazionali.

Indicativa, a questo proposito, era la scena finale di Everest, quando in cima al monte Everest veniva scoperto il busto dell'uomo che più aveva contribuito a forgiare il futuro; busto che, manco a dirlo, era quello di Benito Mussolini.

Nel dramma Piave, brancati mettere in scena la figura di un disertore (fra l'altro contrapposta a quella di un caporale coraggioso di nome Benito Mussolini) che, scampato alla tragedia di Caporetto, di fronte ai pericoli che correva la patria, si redimeva e tornava a combattere.

Questo dissidio, da cui avrebbero dovuto scaturire l'azione scenica (la paura opposta all'amor patrio), fece di questo dramma, nel particolare genere scelto dall'autore, forse il miglior lavoro dei tre, poiché più

rispondeva ai canoni classici della tragedia, che faceva appunto nascere la drammaticità da una lotta tra forze opposte.

In essa v'è, inoltre, da notare un più marcato processo di umanizzazione dei personaggi. Processo che portava il protagonista del dramma, Giovanni Dini, a squarci di riflessiva intimità, come quando meditava sui mali della guerra.

Naturalmente, nel complesso, le rotondità oratorie, alla D'Annunzio, furono la nota caratterizzante del dramma. La stessa opposizione che doveva dar vita all'azione vi appariva fittizia e forzata, assolutamente non in armonia con la realtà in cui era nata.

D'altra parte, in piena civiltà piccolo-borghese (qual'era quella del fascismo), un teatro che potesse toccare gli accenti eroici di quello greco appariva abbastanza fuori dal tempo. Brancati stesso, più tardi, lo ebbe a dire, parlando di un probabile "nuovo teatro", come già s'è visto nel paragrafo precedente.

Infine, la via del dramma non era quella giusta per il Nostro, molto più dotato di acuto senso della realtà che di sublimazioni ideali.

Quando, infatti, scoprirà la sua vera vocazione, non si staccherà più dai problemi di questa terra, anzi la concretezza delle cose da dire assurgerà il lui al ruolo di una vera e propria poetica.

IV

Questo matrimonio si deve fare

La prima commedia nello stile che praticamente gli restò definitivo furono i tre atti di Questo matrimonio si deve fare.

La vicenda si svolge in un piccolo centro di provincia, in Sicilia, e narra di un matrimonio continuamente rimandato dalla signorina Pierina Monelli, poiché il pretendente, Paolo Pannocchietti, non le piace.

A complicare la vicenda, vi è anche il segreto amore di cui Pierina è oggetto da parte del prof. Volfango Raimondi, peraltro ossessionato, anche, da una continua perdita di voce.

La Monelli, per rimandare il matrimonio con lo sgradito pretendente, chiede che il Pannocchietti si meriti tutti i possibili incarichi che possano dargli maggiore prestigio sociale (naturalmente il numero dell'incarichi non sarà mai sufficiente all'insoddisfacibilità di Pierina).

Al polo opposto, l'altro pretendente, Volfango, non riesce a trovare (e non lo troverà mai) il coraggio di svelare a Pierina l'amore che lo possiede.

Alla fine, dopo più di dieci anni, Paolo, ormai conquistati tutti gli incarichi possibili e immaginabili (per l'esattezza, egli sarà "tutto"), impazzirà, e Volfango, quando finalmente Pierina saprà del suo amore, avrà perso del tutto la sua voce.

La donna, mettendosi in mezzo ai due, commenterà: "che bel quadro!".

Enzo Lauretta, a proposito di questa commedia, scrive:

"Questo matrimonio si deve fare si muove su un ritmo festoso e bizzarro in cui sono mescolati allegramente fantasia, gioco fatuo e umanità sullo sfondo di un piccolo centro di provincia gretto, superstizioso, ricco solamente di pregiudizi e di noia"[69].

La noia infatti è la sola vera protagonista di questo lavoro. Noia cupa e pesante a cui i personaggi non riescono a sottrarsi, e che li fa reagire con un agitarsi che tuttavia, fatalmente, gira a vuoto.

Colpiscono, infatti, gli aspetti di follia dei personaggi; essi sono agitati da una velleità di movimento puntualmente precipita nella vecchiaia, nella morte, nella stupidità (tema che ritornerà con molta più forza in Paolo il caldo).

In questo inutile muoversi e rimuoversi affiora uno dei temi che resteranno costanti nella parabola artistica del Nostro.

Data la scelta fatta da Brancati di "ritrarre" tutto un ambiente, i singoli personaggi hanno ben scarso rilievo, e anzi finiscono per assomigliarsi un po' fra loro. Mancano delle individualità o dei caratteri e piuttosto si hanno dei "motivi".

I dialoghi usati dall'autore sono quasi festanti e briosi, e annunciano quel gusto, tipicamente brancatiano, della deformazione ironica e grottesca. Deformazione che, in ultima analisi, non fa altro che evidenziare maggiormente la profonda amarezza da cui parte tutta l'arte del siciliano. Giustamente il Lauretta nota:

---

[69] Enzo Lauretta, op. cit., pag.80.

"Un lavoro senza pretese, dal dialogo festaiolo da commedia domenicale, ma non venature amare, da cui traspare un vigile senso della morte"[70]

Tornando ai motivi che agitano questo lavoro, non secondaria, anche ai fini della ulterior evoluzione dell'arte di Brancati, appare la caricatura dell'amore materno. Ecco, a questo proposito, un brano abbastanza significativo:

"Carmela - La tua faccia adorata!

Ferdinando - Con questo naso, questi foruncoli!

Carmela - Ma tu sei bello! (lo bacia proprio fra il naso e i foruncoli). Bello come il sole!

Tutti - Brava, bene! … Bello magari non è, ma è simpatico.

Carmela - No, bello (torna baciarlo)

Maria (al figlio, avvolgendogli la testa e le spalle nello sciallino). E tu sta' quieto, e non mi guardare con codesti occhi!

Volfango - Troppa lana, mamma! Io divento un agnello!

Maria - Devi proteggerti la gola, perché all'università non vorrei andarci con una vocina di lattante"[71].

---

[70] Ivi, pagg. 80/81

[71] Vitaliano Brancati, Questo matrimonio si deve fare, atto I, scena XI, in Teatro, cit., pag. 22.

Si ha anche in questa commedia l'affacciarsi, forse ancora timido, di quella che più avanti sarà una nota caratterizzante dello stile del Nostro: il barocchismo.

Per adesso, naturalmente, questo termine non sta ancora di indicare un fiorire ubriacante di immagini, quanto piuttosto un originale, sconcertante e dissacrante gusto negli accostamenti. È un'esigenza, quasi, che il giovane autore avverte e che denuncia uno spirito ormai definitivamente avviato verso una osservazione smaliziata della realtà, senza che per questo manchino punte di umana, anche se aristocraticamente superiore comprensione.

Non è inutile, a questo proposito, osservare che in tutta l'opera di Brancati mancano le figure totalmente antipatiche; gli stessi gerarchi fascisti, i più colpiti dal Nostro, più che suscitare l'odio, ci fanno ridere per la loro piccolezza. Ecco, a illustrazione di quanto detto, un brano tratto dalla didascalia d'apertura della commedia:

"Un altarino, di scatole sovrapposte in forma di scalinata ad un mobiluccio, sorregge l'immagine della madonna, la quale guarda con materna soavità le arancie appassite, che le stanno davanti, e un candeliere privo di candele[72]"

A volte, poi, sotto l'immagine cruda, affiora una struggente malinconia:

[72] Ivi, Atto I, scena I, pag. 8.

" […] avviandosi per uscire passa davanti alla propria fotografia da ragazza. - Ecco Rosa Berti a vent'anni… Dov'è ora? È sepolta in questa tomba di grasso … Mettiamoci un fiore sopra! (Prende un fiore da un vaso e se lo pone sulla testa)[73]"

C'è da dire, infine, che questa commedia si pone come una tappa fondamentale nell'evoluzione artistica di Brancati, più che per delle qualità intrinseche, perché essa rompe con il gusto fascita dei primi lavori teatrali.

Dalla magniloquenza e dall'oratoria di impronta dannunziana, Brancati passa al quotidiano ai sentimenti comuni; lascia, in pratica, il poeta-vate perseguire il "doppiopetto" di Giacosa, magari non trascurando di dare un'occhiata al "teatro del grottesco" di Luigi Chiarelli e, a un diverso livello, di Pirandello.

Certo, come ho già osservato, forse il paragone tra Pirandello e Brancati non risulta molto stimolante, data la diversa fonte da cui traggono ispirazione i due (la "concretezza" e il radicato impegno nei problemi di questo mondo di Brancati mal si concilierebbero con la tesi dal sapore "universale" di Pirandello): ciò non toglie, però, che il Nostro abbia mutuato qualcosa dell'agrigentino, come, per esempio, la "stravaganza" di alcuni personaggi, stravaganza che in vero in un'opera teatrale risulta molto pertinente; infatti, sia i personaggi di Pirandello che quelli di

[73] Ivi, Atto II, scena XIX, pag. 75

Brancati traducono le loro emozioni e l'agitarsi dei loro sentimenti in gesti di grande effetto scenico, come, per esempio, succede a Volfango che, in Questo matrimonio si deve fare, ci informa della sua timidezza e della sua incapacità di vivere già con la figura tutta infagottata e infreddolita e con la voce che, pian piano, lo abbandona. Strettamente collegato, naturalmente, alla "stravaganza" dei personaggi, è, infine, l'utilizzo che Brancati fa dei particolari fisici e dei tic. Utilizzo che si vedrà meglio nell'analisi delle opere successive a Questo matrimonio si deve fare.

V

Le trombe di Eustacchio

Il successivo lavoro teatrale di Brancati è l'atto unico Le trombe d'eustacchio. Si tratta di una commedia tendente a fare la caricatura di una spia "asservita a un'etica di tipo fascista"[74].

La trama è presto detta: Gerardino, il protagonista, è una spia perfetta, con un orecchio capace di sentire a una distanza enorme, che piano piano sale tutti i gradini della potenza fino a diventare il confidente del tiranno.

Il potere, però, oltre a renderlo arbitro del destino altrui, finisce per renderlo schiavo del suo stesso ruolo; denuncia, infatti, al suo padrone anche le persone che più gli sono care, e perfino la donna da lui amata. Alla fine, ormai disperato, è portato via dal diavolo "Chetiporti "verso il baratro della morte.

Un veloce accenno, innanzi tutto, per la carica di interesse che possiede, merita la soluzione finale che ripete il motivo forse più caro a Brancati: lo sfaldarsi delle "velleità" (in questo caso affidate ai sogni di potenza). E un altro accenno merita la comparsa del motivo del "gallismo" nel teatro brancatiano, motivo che tornerà, con più ampi sviluppi in Don Giovanni involontario.

Ecco un brano esplicativo:

---

[74] Enzo Lauretta, op. cit., pag. 81.

" […] Nel beato sud, andando indietro (fa l'atto, tendento l'orecchio) a personaggi sospetti, invece di discorsi politici, essi udirono continuamente lodale la… (dice una parola all'orecchio di Gerardino) della donna[75]"

Il lavoro, invero, riveste molta importanza, perché rappresenta il concretizzarsi delle idee teoriche di Brancati. Esso è, infatti, esattamente l'opposto dell'arte-fotografia e si presenta, si può dire provocatoriamente, quasi sotto forma di apologo, con dei personaggi che, in effetti, sono la personificazione di stereotipi astratti.

Così come, nell'antica Grecia, Ulisse è il concetto d'astuzia che si fa uomo, in Brancati, il protagonista di Le tombe d'eustacchio è l'incarnazione del concetto di spia: è un simbolo concretizzato in un corpo.

Non per questo, però, nella commedia è assente il "dramma"; la sua stessa coerenza di spia, infatti, porta l'uomo a delle azioni che, oltre a renderlo infelice, lo danneranno (la denuncia della donna amata).

Il "dramma" nasce da questo contrasto che c'è tra l'uomo, capace quindi di amare e soggetto a simpatia verso alcune persone, e il ruolo di spia, diventato ormai così predominante nella sua anima da personalizzarlo completamente e ridurlo, conseguentemente, a compiere solo azioni disperatamente coerenti alla sua qualifica.

---

[75] Vitaliano Brancati, Le trombe d'eustacchio, quadro V, in Teatro, cit?, pag.100.

C'è, in fondo, in questa dicotomia qualcosa di pirandelliano, ma è un Pirandello ben poco "universale": la tematica resta tenacemente terrena, quella del dramma di una spia conformista.

Brancati, in definitiva, sembra avvertirci del pericolo di restare schiacciati e annullati per troppa accondiscenza verso il potere, e, per far ciò porta sulle scene la parabola di un tizio dalle orecchie super sensibili: è la sua maniera di parlare di "cose concrete".

VI

Don Giovanni involontario

Di più notevole impegno, e una delle più note di tutte le opere del siciliano, è la commedia in tre atti Don Giovanni involontario che narra la storia di Francesco Musumeci, costretto dal padre a un ruolo di instaccabile amatore, da lui mai desiderato.

Francesco finisce per immergersi in una girandola d'avventuare amorose, facendo felice il genitore, ma la vita, alla fine, gli farà pagare lo scotto; egli invecchierà e troppo tardi egli conoscerà il vero amore.

Gli anni accumulatisi sulle sue spalle sono ormai tanti, troppi, e la sua esistenza, in pratica è già finita da un pezzo, sprecata dietro inutili avventure che gli hanno dato solo noia.

Il matrimonio che era ormai l'ultimo rifugio, nel tentativo di riacciuffare la vita, fallirà miseramente e tutto si concluderà con un sognato processo in paradiso che, per l'ultima volta, vede lui come protagonista prima che la più totale dimenticanza della sua persona lo sommerga completamente.

In questo lavoro ci troviamo, evidentemente, rispetto alle precedenti opere, di fronte a una maggiore complessità dell'intimo del protagonista ed a un più articolato impianto di tutta la commedia.

Enzo Lauretta, a ragione, dice che Francesco Musumeci "E' il predecessore del Bell'Antonio, annoiato pigro e bellissimo, mentre il padre anticipa la figura del signor Alfio Mangano col suo eccessivo timore che il figlio non sappia interessarsi al sesso[76]"

Gli incoraggiamenti del padre hanno infatti il ritmo dell'ossessione, tali da diventare una vera e propria scelta di vita.

Ecco, infatti, come si rivolge al figlio:

"Cose fuori dalla vita! Sciocchezze che farebbero addormentare un uccello mentre vola. (Esaltandosi) La donna; ecco il grande tema! Lo capiscono tutti, quello! Bisogna che egli scriva d'amore. Mi intendete? D'amore: santo diavolone, io sono vecchio, ma la donna io la sento! Di che siete fatti voi? Mi domando. Avete acqua nelle vene[77]"

Dietro l'apparente bonomia e la folklorica ossessione sessuale di questo vecchio, che poi verrà moltiplicata dal comportamento del figlio, sta quell'atteggiamento accidioso, al di là del male e del bene, che per Brancati era il gallismo.

Questo argomento ritornerà nei suoi romanzi maggiori, ma mai più con la forza e l'intensità con cui è trattato questa commedia, e mai in maniera così diretta.

---

[76] Enzo Lauretta, op. cit., pag. 81.

[77] Vitaliano Brancati, Don Giovanni involontario, Atto I, scena III, in Teatro, cit., pag. 111.

Il gallismo di "Don" Giovanni Percolla, per chiarire meglio, è fatto di sogni e di discussioni con gli amici; quello del Bell'Antonio Mangano è pura apparenza, basato esclusivamente sulla sua bellezza fisica; perfino le conquiste femminili di Paolo "il caldo" sono deturpate, ormai, dalla lussuria. In Francesco Musumeci si ha, invece, l'unico caso di gallismo "realizzato".

Non è casuale che Brancati, per rappresentare, questo stato, abbia scelto il teatro. Come ho già detto, per lui il gallismo non è scelta di vita, è un atteggiamento accidioso, al di là del bene e del male, che esiste, ma che non si può giudicare.

Brancati non intendeva, fare alcuna analisi, né dare alcun giudizio, voleva solo rappresentare uno stato di fatto e, per far ciò, lo strumento più idoneo era il teatro, molto più "oggettivo" del romanzo, che, invece, si apre facilmente agli interventi dell'autore.

La Stacchini, a questo proposito, ha scritto alcune pagine dense di interesse, che ci danno un originale chiave di lettura del gallismo.

"Nella commedia Don Giovanni involontario il protagonista Francesco Musumeci rappresenta una incapacità a vivere, una impotenza a opporsi ai miti di una provincia culturale e perciò a trovare una propria identità in una dimensione non accettata dai più, ma autentica: è un timido giovane ritroso davanti alle donne che il padre preoccupato lo invita ad avvicinare[78]"

[78] Vanna Gazzola Stacchini, Il Teatro…, cit., pag. 25.

La studiosa allarga, subito dopo, il concetto. Per lei, infatti, nella concezione brancatiana del gallismo, la donna viene ricondotta all'immagine primordiale, tipica delle strutture di stampo matriarcale, della Grande Madre.

Il gallismo, perciò, si traduce nel contrario di un'azione e nell'accettazione conformista delle idee dominanti.

Il mitologema della Grande Madre, in pratica, è il fermarsi al significato "materno" della donna, in modo che il maschio, dominato da esso, per salvarsi dall'idea dell'incesto e, nello stesso tempo, raggiungere un minimo di soddisfazione fisiologica si fermi allo stadio in cui concepisce la donna come una prostituta (la prostituta è, infatti, esattamente l'opposto dell'immagine materna).

Sentimento accidioso, dunque, e gli stessi personaggi, a tratti, se ne rendono conto. Colpisce, infatti, la malinconia con cui, in alcuni particolari momenti di chiarezza interiore, i personaggi hanno in effetti una visione lucida della fine e del vuoto che, senza scampo, li attende.

"Padre – I vermi mi aspettano. Ma questo non si spaventa. Ieri ho voluto prendere un verme l'ho guardato con la lente. Non è vero che siano schifosi. Era pulito, vestito a nero, si sarebbe detto anche elegante. Se ci sono animali che indossano il frac, questi, credetemi, sono i vermi[79]"

[79] Vitaliano Brancati, Don Giovanni involontario, atto I, scena IV, cit., pag.114.

Il dramma di Francesco, date le premesse, non può sfociare che nella noia. La noi, per il Nostro, è la pena perenne che una società, dominata da valori superficiali e dal conformismo, deve scontare. Una noia sottile, pungente e continua, che cinge una corazza d'acciaio e da cui è impossibile scampare senza rompere, in maniera decisa, i mille legami affettivi e di carattere sociale, che sviluppano l'individuo.

Direi che, in questo modo, Brancati realizza ciò che aveva teorizzato, quando aveva scritto che i personaggi sulla scena, oltre ad "agire", dovevano "pensare" ed esprimere questi loro pensieri in "tirate" la cui bellezza sarebbero state la semplicità e la sincerità. I sentimenti di noia, infatti, così vengono evidenziati, in un monologo del protagonista:

"Francesco – Le donne! In fondo è sempre la stessa storia… quando ne vedo una per la prima volta, certo mi piace, smanio, non dormo, ma insieme conosco perfettamente cosa ne penserò quando mi sarò stancato. Che tristezza! Annoiarsi è sempre assai penoso, ma la noia che mi dà una donna, quella noia pungente, sottile, stretta, chiusa, ripugnante, oh, oh!... delle donne, non posso dire nulla di bene: quando, per poco, hanno detto di no, mi hanno fatto disperare, non dormire; mi son mangiato i gomiti! Quando poi hanno ceduto, mi hanno infinitamente annoiato… e quando dicono no? E quando dicono si? Iddio le perdoni! Hanno sbagliato sempre; arrivano sempre in ritardo, non capiscono, dicono no per ragioni ridicole, dicono sì per ragioni peggiori. Ah, io odio le donne!... (come fra sé). L'insonnia che mi hanno dato, prima, il sonno interminabile che mi hanno

lasciato, dopo!...[80]". Il passare degli anni, poi, metterà la parola "fine" anche alla noia, in maniera definitiva.

Così un giorno, angosciato, Francesco si chiederà:

"Come ci siamo lasciati scrivere questo schifoso numero sulla schiena? 45… ieri, non più tardi di ieri, ne avevamo diciannove[81]"

In questa commedia c'è ancora da notare il ruolo interessante che è affidato all'amico, visto come confidente delle proprie avventure amorose. Egli, praticamente, agisce come cassa di risonanza del gallismo di Francesco e, con quest'ultimo, ha un rapporto abbastanza ambiguo, quasi di simbiosi, dato che, se da un lato, da parte sua, c'è un processo di identificazione col "gallo", questi, nel racconto delle sue prodezze, realizza con lui il suo sogno di "protagonista".

Un breve cenno merita, infine, la lingua dello scrittore usata nello stendere questo lavoro. Essa porta al compimento quel distacco della retorica dannunziana da Brancati incominciato in Questo matrimonio si deve fare. Il dialetto entra nell'opera con piena dignità artistica e il Nostro traduce quasi di peso autentiche espressioni dialettali.

Per esempio, nell'atto I, fa dire al padre di Francesco:

"Che fate, manata di mascalzoni?[82]"

A questo proposito, il Lauretta nota:

---

[80] Ivi, atto I, quadro IV, scena I, pagg. 138/139

[81] Ivi, Atto II, scena II, pag. 144.

[82] Ivi, atto I, scena III, pag.110.

"Lo stesso linguaggio è cambiato: s'è fatto vivace e mordente nel continuo riecheggiare del dialetto nell'attingere frequentemente alla lingua parlata[83]"

La lingua creata da Brancati, però, è lontana da quella del Verga, nonostante che il punto di partenza sia lo stesso. Il linguaggio brancatiano, in questo senso è più scenico: un eloquio medio, cioè, forgiato sulla parlata quotidiana dei siciliani; sulla scena esso appare del tutto naturale e verosimile e potrebbe, nonostante le colorate espressioni, appartenere anche a un uomo qualsiasi, magari a qualcuno del pubblico. La sua funzione è quella di rendere più credibili i fatti rappresentati e, per acquistare vita e dignità d'arte, si affida all'interpretazione dell'attore.

In Verga, invece, c'è un impasto linguistico, originalissimo e non riscontrabile nella realtà, che si pone decisamente, esso stesso, come forma d'arte autonoma, senza cercare l'ausilio dell'interpretazione. Ciò è dovuto al fatto che Verga, a differenza di Brancati, era prima di tutto un romanziere, e di una personalità tale che mal sopportava i supporti scenici.

La soluzione brancatiana, quindi, ancora una volta, appare molto più vicina a quella del salottiero e "fotografo" Giacosa, nonostante l'appariscente colore locale.

[83] Enzo Lauretta, op., cit., pag. 81.

VII

Raffaele

La commedia di Brancati che ora prenderò in considerazione è Raffaele.

È la storia di un conformista a tutti i costi, di uno che ha una sola bandiera: la paura.

Raffaele Scammacca, il protagonista, coltiva un esclusivo interesse: andare d'accordo con il regime fascista come può. In questo è tutto il contrario di suo fratello Giovanni, incorruttibile e indomabile seguace di un'Idea di libertà e di giustizia. Terzo, fra questi due opposti, c'è il fratello prete, corruttibilissimo e infido (e qui salta fuori la vecchia posizione laica, anticlericale e antibigotta di Brancati).

Raffaele vorrebbe dare in sposa la sua figliola al federale fascista, ma le idee di Giovanni lo mettono in una situazione di imbarazzo verso il regime e gli impediscono la realizzazione di questo suo sogno. Quando il fascismo cadrà, Raffaele passerà senz'ombra d'esitazione dalla parte degli americani e degli inglesi e anche il fidanzato della figlia sarà (con buffa coerenza) cambiato nella persona di un capitano inglese. Purtroppo l'ufficiale cadrà in un'azione di guerra e Raffaele, in una drammatica scena finale, sarà costretto a riconoscere la sua natura di pauroso, continuando, naturalmente, a prostituirsi ideologicamente ai nuovi padroni.

In questo lavoro ritorna (a livello molto più ampio, naturalmente) il motivo di Le trombe d'eustacchio, cioè la rappresentazione scenica del conformismo asservito al potere. Ciò che, però, differenzia le due opere è il diverso livello del conformismo dei due protagonisti. Gerardino, la super spia di Le trombe d'eustacchio, aveva, nel suo asservimento al potere, un ruolo attivo e i suoi atti si traducevano in immediati e diretti vantaggi per l'autorità di cui era servo.

Le sue azioni, insomma, erano, appunto, "azioni" in difesa dell'ordine costituito. Raffaele, invece, non vuole avere nessun "ruolo", e si limita ad accettare passivamente l'autorità, di qualsiasi natura essa sia.

Se il protagonista di Le trombe d'eustacchio resta schiacciato dal suo stesso ruolo di spia, anche nei suoi più cari affetti, Raffaele segue solo la sua coerenza di pauroso, senza alcun vero conflitto interno.

Osserva la Stacchini:

"La mancanza di società (e di fiducia verso la società) fa sì che la debolezza dell'Io preferisca sovente restare affidata alle risorse locali della fantasticheria dell'erotismo. Brancati ha colto questo intimo nesso psicologico quando ci presenta anche i personaggi fascisti: quel Raffaele e perfino il federale hanno un risvolto bizzarro nel quale non credono affatto in quello che fanno[84]"

Infatti, la paura, unica bandiera di Raffaele, è il parallelo, in chiave politica, dal gallismo di Don Giovanni involontario, cioè solo un

[84] Vanna Gazzola Stacchini, Il Teatro…, cit., pag.55.

atteggiamento accidioso, una non-azione. Il "gallo" accetta passivamente i costumi "maschilisti" della società che lo circonda, così come Raffaele ne accetta il regime.

In Brancati moralista c'è una specie di trilogia, composta da Le trombe d'eustacchio, Raffaele e Il vecchio con gli stivali, dove si ha la rappresentazione di tra diversi stadi del conformismo. C'è, infatti, la partecipazione attiva alla conservazione del potere, poi l'accettazione supina e, infine, l'opposizione larvata, timorosa e, per vocazione, perdente del Vecchio con gli stivali.

Queste tre opere, non a caso, sono le più dichiaratamente politiche del Nostro. In esse Brancati ha profuso la sua dottrina di liberale, intollerante solo dei soprusi e dell'accettazione di essi (attiva, passiva o borbottante che sia), e il suo moralismo di intellettuale cosciente dell'estrema debolezza degli uomini.

Infine, in Raffaele c'è da registrare una novità di impianto che sembra introdurre alla maggiore complessità di Una donna di casa e di La governante. Si passa, infatti, dal dramma individuale di Le trombe d'eustacchio o di Don Giovanni involontario a una dialettica di personaggi dai caratteri diversi; infatti, Raffaele è contrapposto a Giovanni e accostato al fratello prete in modo da farlo sembrare quasi isolato nella sua caratteristica di pauroso.

Il dramma, insomma, anziché svolgersi all'interno della sua anima, vive nell'ambiente, e lui è solo un fattore di esso.

VIII

Le opere trovate dopo la morte: Una donna di casa

Successiva a Raffaele si colloca Una donna di casa, da molti critici considerata una delle migliori commedie del Nostro.

Ecco la trama; Elvira risulta essere una perfetta "donna di casa", modesta, scialba e innamorata del marito, Emanuele, il quale, invece, attore di grido, ama condurre una vita brillante e mettere in mostra la sua esuberanza di "gallo", anche se poi, nelle situazioni difficili, si dimostrerà solamente un pauroso (vale la pena di notare, velocemente, il coesistere contemporaneo, in questo personaggio, di gallismo e vigliaccheria, quasi a sottolineare l'identica natura).

Un giorno Emanuele trova il manoscritto di una commedia il cui autore è sconosciuto e su di esso allestisce una rappresentazione al teatro stabile di Catania, lasciando intendere che l'autore del lavoro è lui.

Il successo è clamoroso e critici autorevoli, come quello del "Giorno", trovano il lavoro addirittura geniale. Si viene, però, a sapere che il vero autore della commedia altri non è che Elvira, la quale l'ha scritta nei momenti di pausa del suo lavoro di casalinga.

Elvira, dopo il riconoscimento del suo talento si trova coinvolta in mezzo a una girandola di personaggi, fra cui il critico del "Giorno" (che nella didascalia è sempre indicato, appunto, come "critico del 'Giorno'", quasi a sottolinearne la fusione tra personalità e qualifica) il quale vuole, a

tutti i costi, intervistare la nuova autrice, e Ciro, un giovane comunista, che si è innamorato di lei, finché Emanuele, punto della gelosia, dopo aver riconosciuto di non aver mai capito veramente la moglie, riesce a riconquistarne l'affetto.

Tutto così ritornerà come prima, con la differenza, però, che adesso Elvira avrà una riconquistata e riconosciuta dignità.

La prima cosa da sottolineare in questa commedia è che i caratteri dei personaggi, pur essendo, nel complesso, delineati a tutto tondo e senza eccessive sfumature, mirano ad essere molto più complessi di quanto non lo fossero in Raffaele o in Le trombe d'eustacchio.

Anche la "tecnica" teatrale di Brancati s'è molto scaltrita; evidentissimo, infatti, l'uso strumentale che egli fa dei tic o degli intercalari dei personaggi al fine di delinearne meglio il carattere; a questo proposito, due divertenti esempi sono le figure del critico del "Giorno" e di Tina; il primo, alla ossessiva e continua ricerca di qualcosa che esca fuori dalla norma, non ride mai sulle battute umoristiche, ma solo quando sente delle banalità; la seconda, molto pettegola, incomincia ogni suo discorso con la frase "non per criticare, ma…".

I dialoghi, rispetto ai precedenti lavori, acquistano moltissimo in "smalto" e un sottile umorismo distruttivo li pervade.

Ecco, ad esempio, la discussione fra due comunisti:

"Ciro (che ha fissato lungamente Elvira, a bassa voce ad Antonello) - ti devo confessare una cosa: ho molta, come dire? Propensione per le cameriere.

Antonello - Non vi trovo nulla di male. Bisogna soltanto vedere se provi per loro un sentimento alla pari o invece quell'impulso padronale che ti spinge verso una persona che tu credi di rango inferiore. Cosa senti, quando ti passa accanto una cameriera?

Ciro – L'istinto di… (molto amareggiato fa il gesto di dare un pizzicotto).

Antonello – (cupo) Ahi, un pizzicotto?

Ciro - (abbassa gravemente e colpevolmente la testa)

Antonello - Certo, a una "signora", un pizzicotto non lo dai.

Ciro – (felice) si. L'ho dato! A una contessa.

Antonello - Allora bisogna vedere se quando dai un pizzicotto alla cameriera provi lo stesso sentimento di quando hai dato il pizzicotto alla contessa.

Ciro - (pensa) È una domanda che mi tormenta da tanto tempo. Non so rispondere. Però, alcune cameriere le sposerei.

Antonello - E allora? Di che cosa ti rimproveri? È un sentimento alla pari[85]"

[85] Vitaliano Brancati, Una donna di casa, atto II, scena I, in Teatro, cit., pagg.281/282.

Brancati non abbandona mai, coerentemente con la politica delle "cose concrete", il suo abito di moralista fortemente impegnato nei problemi di questo mondo; quindi, anche Una donna di casa, da questo punto di vista, è un apologo, come Raffaele o come Le trombe d'eustacchio, dove il Nostro mette di fronte la vuota esteriorità di un Emanuele, perduto dietro un'esistenza puramente "di forma" come quella del successo mondano e del gallismo, alla modesta e fattiva "azione" di Elvira, che rifuggendo da ogni vuota apparenza coltiva la sua personalità di essere umano in maniera vera e sostanziale.

Nella figura di Elvira, in fondo, sta l'indicazione positiva che Brancati ci dà.

La Stacchini, a questo riguardo, ha osservato:

"Brancati con la sua opera ha cercato di contestare il suo mondo precisamente attaccandolo nei miti che fanno capo a quel mito materno fondamentale: voleva realizzarsi al di là dei suoi personaggi e cercò, per "crescere" di adottare un costume maschile, che fosse interno, però, e non un'esibizione: la ragione, la critica, la norma morale e civile[86]"

Elvira, forse, non è altro che la drammatizzazione di una scelta di vita che Brancati indicava come l'unica capace di farci uscire dall'apatia e dall'inazione del gallismo o, se si preferisce, del conformismo.

Questa sua ricerca del "sostanziale" traspare anche nello stesso attacco che egli sferra a certi intellettuali, comunisti per moda, tutti

[86] Vanna Gazzola Stacchini, Il teatro…, cit., pag.38.

paroline e frasi fatte, privi di una vera comprensione della mentalità e dei problemi di quella classe che pretendono di interpretare e rappresentare nei suoi interessi:

"Giovanni (a Ciro) – Tu mi devi spiegare una cosa, perché mi ci sto consumando il cervello!... Com'è che, se vedo un contadino morto di fame, mi viene voglia di bruciare, non la società, ma il mondo intero e diventare anarchico, comunista, diavolo, e se vedo te, con questa giacchetta, con questi occhi e queste frasette sulla bocca, mi viene voglia di prendervi tutti a calci nel sedere? Spiegamelo!"[87]

Per chiudere dirò che questa è la commedia di Brancati più ricca di sbocchi positivi e dove è chiaramente indicata la via che, secondo lui, portava a una vera "esistenza", fuori dall'accidia del gallismo e del conformismo.

Negli altri lavori e, soprattutto, nei romanzi, la critica demolitrice ha il netto sopravvento sulle indicazioni positive e il fatto che le sue idee e le sue proposte Brancati le abbia fatte conoscere con la rappresentazione scenica ci fanno vedere chiaramente come per lui il teatro fosse, sopra ogni altra cosa, una militanza attiva all'interno della società.

[87] Vitaliano Brancati, Una donna di casa, atto III, scena VI, cit., pag.310.

IX

La governante

Prima o poi, Brancati doveva per forza conoscere le forbici della censura. Le conobbe, infatti, con quella che forse è la più complessa delle sue commedie: La governante.

La storia narrata nella commedia, all'epoca in cui Brancati la scrisse, chiaramente, doveva creare non poco scandalo ai bigotti ed occhiuti censori, i quali si affrettarono a definirla immorale e a sospenderne la rappresentazione.

Lo scrittore rispose pubblicando quello che, senza dubbio, è il suo più organico sforzo teorico, Ritorno alla censura, in cui, oltre a protestare contro ogni tipo di censura sulle opere d'arte, dà una rigorosa definizione di ciò che lui intende per "libertà", contestando fra l'altro l'uso che di questa parola avevano fatto le dottrine dogmatiche, che per lui erano il cristianesimo e il marxismo.

Chiaramente, dietro la censura dell'opera brancatiana ci stava qualcosa di più dell'immoralità del lavoro; come sempre, il regime colpiva, in maniera indiretta, tutte le opere che, politicamente, riuscivano scomode.

Enzo Lauretta, a questo riguardo, nota:

"La governante fu rappresentata solo nel '65, undici anni dopo la morte dell'autore, e la Proclemer, che la mise in scena, dovette lottare

contro li occhiuti censori che non avevano capito (o forse l'avevano capito fin troppo bene) che la commedia non era tanto una questione di amore fra donne, quanto la requisitoria contro il moralismo ipocrita, a causa di rovina spirituale e materiali"[88]

La commedia, rispetto alle precedenti opere di Brancati, presenta non poche novità soprattutto dal punto di vista teorico e non è da escludere, a mio parere, l'ipotesi che Brancati stesse un po' rivedendo la sua visione del teatro.

Il postulato principale del parlare di "cose concrete" resta, ma esso è immerso in una diversa dimensione teatrale, dove l'azione predomina molto di più sull'ideologia che si vuole comunicare.

In La governante, in questo senso, si ha la scelta di un teatro più "puro", di un teatro-teatro, dove conta molto di più la rappresentazione del carattere di ogni singolo personaggio, il quale non vivendo più completamente all'interno di un unico simbolo (come, per esempio, era accaduto a Gerardino in Le trombe d'eustacchio), si sfaccetta e aspira a una sua particolare individualità d'arte.

Naturalmente, Brancati non ha affatto rinunciato al "messaggio", ma esso è molto più mimetizzato. In questo senso anche il linguaggio è cambiato. Esso ha raggiunto un delicato equilibrio, nato da un dosato impasto fra lingua e costrutti dialettali.

[88] Enzo Lauretta, op. cit., pag.83.

Ogni personaggio parla in maniera coerente al suo carattere e le cadute di stile, che pur ci sono nelle altre opere brancatiane, qui sono inesistenti.

Il tono e il vocabolario cambiano, cambiando lo stato d'animo di chi parla. Il linguaggio, in definitiva, contribuisce, in maniera decisiva, descriverci il personaggio.

Ecco, per esempio, il siciliano Don Leopoldo caratterizzato dal gusto tipicamente "barocco" degli accostamenti, quando spiega il proprio pensiero (d'altro canto, il gusto dell'"iperbole" è una caratteristica molto presente nel linguaggio del meridionale):

"Leopoldo: Quale innocenza? Stiamo diventando tutti innocenti. Le carceri sono piene di innocenti.

Io, in Sicilia, ho conosciuto un innocente che, per addormentarsi, doveva sprofondare la mano dentro un paniere che teneva sotto il letto. Ho saputo dopo che, nel paniere, quell'innocente nascondeva la testa che aveva strappato a sua moglie con una accetta"[89]

Lo stesso linguaggio in bocca alla francese Caterina, o a un qualsiasi nordico, sarebbe inimmaginabile.

La bravura e la maturità artistica di Brancati ci è, infatti, anche data dalla capacità che lui ha ormai acquistato di darci il sapore di una terra e di una cultura senza, per questo, ricorrere in maniera eccessiva al dialetto.

---

[89] Vitaliano Brancati, La governante, Atto I, scena VIII, cit., pag. 115.

A questo proposito, vale la pena di notare che in tutta la commedia è usata una sola parola dialettale, nell'atto I, da parte del vecchio Don Leopoldo, "'ddumannera". Per il resto, anche personaggi minori, i più ignoranti, come Jana o il portiere del barone Denari, usano la lingua italiana, senza per questo perdere una loro particolare dialettalità nella costruzione delle frasi.

A un diverso livello, sul modello di certo intellettuale annoiato e un po' decadente (che era già apparso nelle vesti di critico del "Giorno" in Una donna di casa), si ha la rappresentazione dello scrittore Alessandro che sbadiglia continuamente, ripetendo subito dopo "ah, vorrei morire!".

L'azione della commedia si svolge nella stanza di soggiorno dei Platania a Roma, vicino alla cupola di San Pietro.

Leopoldo Platania è un vecchio siciliano che si è trasferito nella capitale dopo il tremendo choc che gli ha causato il suicidio della figlia, suicidio avvenuto in seguito ad una lite che la ragazza aveva avuto con lui, a causa della sua severità.

Adesso vive con il figlio Enrico, la nuora Elena, i due nipotini e una cameriera siciliana, Jana.

La storia incomincia quando viene ad abitare a casa di Don Leopoldo la nuova governante francese: Caterina Leher.

A poco a poco, Caterina conquista la totale fiducia del vecchio Don Leopoldo e di tutta la sua famiglia. Quando, infatti, un giorno accusa la cameriera Jana di essere lesbica e di attentare alla sua moralità, tutti le

sono solidali e il padrone di casa, che è quello che più di tutti si è affezionato alla governante, licenzia in tronco la povera siciliana, rimandandola al paese. Al posto di Jana, prende servizio come cameriera un'amica di Caterina, Francesca.

La vita dei Platania sembra scorrere, da questo momento, su binari ormai stabilizzanti; ma, in un pomeriggio che pare quasi sonnacchioso, Don Leopoldo riceve una lettera che gli annuncia la morte di Jana, e correndo nella stanza di Caterina per comunicarle la dolorosa notizia, trova questa in amplesso con la nuova cameriera.

La spiegazione fra i due è assai penosa, ma il vecchio finisce per perdonare la governante, non prima però, di averle fatto leggere la lettera che annunciava la morte di Jana.

Caterina si allontana sconvolta dalla stanza ed esce definitivamente di scena. Si griderà solamente il suo nome, poco dopo, quando un ospite di casa Platania, lo scrittore Alessandro Bonivaglia, la intravede nella stanza accanto, impiccata.

Data la sua conclusione, la commedia potrebbe apparire dei risvolti melodrammatici e un po' moralisticheggianti; ma la complessità delle figure principali, Don Leopoldo e Caterina, fa di questo lavoro tutto il contrario di un apologo.

Naturalmente, come ho già detto, neanche in questa commedia Brancati ha rinunciato alla sua poetica delle "cose concrete", ma nella sua

arte c'è qualcosa di diverso, i personaggi hanno una nuova complessità e il loro intimo non è esente da contraddizioni.

Caterina, per esempio, ella per prima, non ha mai giustificato la sua lesbicità e, parlando col vecchio Don Leopoldo, aveva detto:

"Questi scrittori… molte persone anche… cercavano di farla passare come prima d'importanza. Mi volevano togliere il mio rimorso, il solo bene che avevo nella vita! Mi "esasperavano"[90]

In lei, evidentemente, non c'è l'atteggiamento della vittima che si sente schiacciata da cose più grandi, ma piuttosto il gusto ambiguo del coesistere del bene e del male nella stessa persona, coesistenza che, in un certo senso, la solleva da tutte le sue inibizioni e dalle sue frustrazioni e le risolve il problema della propria identità.

Non fa specie che la lesbica Caterina sia rigida religiosa, proprio per quella carica di nascosta e a modo suo raffinata sensualità che esiste un po' in tutte le religioni; la rigidità religiosa, infatti, dona il gusto masochistico dell'auto-flagellazione.

Caterina, in questo senso, non si discosta dagli altri personaggi brancatiani, anch'ella è una "velleitaria ", ma non nel tentativo di guarire dal suo "male" (dato che la sua vera intenzione è restare quella che è), bensì nel ricorrere a dei mezzi di "pura forma" per affermare il proprio esistere.

[90] Ivi, scena XVI, pagg. 182/183.

Il suo suicidio finale altro non è che il ritirarsi spaventata di fronte a un gioco che era diventato molto più grande di lei.

Figura "tragica", quanto quella di Caterina, è Don Leopoldo, il vecchio e rude siciliano che man mano perde il senso della misura di tutte le cose e ogni parametro di giudizio.

Le sue oscillazioni, i ricorrenti tentativi di avere delle certezze, vengono fuori nelle numerose telefonate che egli ha con il suo compaesano Alfio, che sembrano quasi punteggiare i vari stadi della sua evoluzione: liberalismo comprensivo prima (per scontare, a modo suo, l'eccessivo autoritarismo che aveva portato la figlia al suicidio), atavico ritorno alle rigidezze sicule poi (incoraggiato dalla ventata di moralismo che porta Caterina), totale smarrimento alla fine, quando sconfortato mormora al telefono:

"Non so cosa dirti, Alfio… non so darti nessun consiglio… dà il consenso, non lo dare… fa quello che vuoi… non si può prevedere niente… non si può sapere niente… non capisco niente… non so niente… niente"[91]

In Don Leopoldo abbiamo il giusto contraltare di Caterina; direi che la sua figura era quasi necessaria per una migliore valorizzazione di quella della governante; la sua ignoranza (sana ignoranza, però), la sua rude franchezza che nasconde il vero pudore è tutto il contrario dell'ambiguità della governante; eppure, i due caratteri si attraggono, come i due poli opposti di un circuito elettrico.

[91] Ivi, atto III, scena XVII, pag.184.

Don Leopoldo, in pratica, in Caterina vede la figlia morta che gli restituisce, con i suoi discorsi improntati alla più alta morale, il ruolo che aveva perduto, quello del capo famiglia nel senso antico e siciliano (che è anche il suo) del termine; ruolo che rimpiange anche perché ha finito coll'identificarlo con la sua stessa esistenza.

In uno sfogo, infatti, dice:

"In quella casa sgridavo tutti, e li facevo tremare, ma tutti quelli che sgridavo, li adoravo, e essi adoravano me. A Jana, a quell'idiota, le voglio bene perché si leva i capelli col petrolio come mia madre, e quando mi passa vicino, quasi la picchierei, perché non voglio ricordarmi che sono vecchio e non sono più come avrei voluto essere… Ma lei, quella povera idiota, mi ha dato aria… l'aria che mi mancava"[92]

Nella dialettica dei personaggi, un posto non secondario spetta al figlio di Don Leopoldo, Enrico, a cui è riservato il ruolo di rappresentante del gallismo siculo; in questo senso è la figura più tradizionalmente brancatiana del lavoro; ha però qualche elemento di pensosità che fa dedurre già una crisi del mito, anche a livello di personaggio (e ciò lo si vedrà meglio in Paolo il caldo).

Si legga:

"Enrico: Papà, a te quando è passata?

Leopoldo: Che cosa?

Enrico: La malattia dei siciliani.

[92] Ivi, atto I, scena X, pag. 100/101.

Leopoldo: Qual'è la malattia dei siciliani?

Enrico: Lo sai bene qual è"[93]

Un altro cenno lo merita lo scrittore Alessandri (Brancati stesso?) a cui è affidata la funzione di spiegare i fatti e di ridurli a considerazioni logiche; non a caso, mi sembra, la commedia è chiusa da lui mentre scopre il cadavere di Caterina.

Egli è il più moralmente qualificato, egli che non aveva mai creduto alla colpevolezza di Jana, che per primo aveva intuito la vera natura di Caterina, e che indignato, aveva denunciato la condizione dei contadini siciliani.

Tutto un discorso a parte meriterebbero, infine, Jana e il portiere del barone Denari, simboli della vera Sicilia, della Sicilia che soffre, muore o va in galera con la stessa casualità con cui è nata e che si trova schiacciata da una classe dominante che, oltre a depredarla del sudore e del sangue, le uccide l'orgoglio, l'intelligenza, la cultura.

Il discorso su questa commedia non può a questo punto ritenersi esaurito poiché la sua stessa complessità e polisemanticità esclude qualsiasi definitiva catalogazione, e un contributo individuale può significare ben poco.

Per questo mi piace chiudere la mia analisi con le parole di Rebora, che in pratica lasciano aperto ogni tipo di conclusione:

[93] Ivi, atto III, scena IX, pagg. 175/176.

"qui possiamo dire molte cose: che si tratta di un dramma della celunnia, del dramma del rimorso… del dramma del giudizio contro se stessi, della rappresentazione comico satirica di un ambiente privo di misure di giudizio, della denuncia della violenza tra inconscia e crudele della società verso l'individuo 'che non si perdona'… e tutto ciò è vero e, nei suoi particolari, sempre di più, proprio se lasciamo allargare l'orizzonte della commedia secondo la sua forma ed evitiamo di fermarla nei limiti di un unico 'tema enunciato' "[94]

[94] Roberto Rebora, in occasione della prima dello spettacolo; citato in Vitaliano Brancati, La governante, cit., pag.192.

X

Le nozze difficili

L'analisi delle opere teatrali di Brancati non sarebbe completa se non si facesse un breve cenno ad un'opera dello scrittore siciliano scoperta dopo la sua morte.

Il 21 Giugno del 1977 è andata in onda alla televisione, sotto la regia di Aldo Grimaldi, la commedia Le nozze difficili, del 1943, con la partecipazione degli attori Giovannella Grifeo, Lia Tanzi, e Paola Borboni.

Si tratta di un lavoro trovato fra le carte del siciliano solamente alcuni mesi prima della sua presentazione al pubblico televisivo.

La commedia narra la storia di Agata che, per il suo aspetto fisico, sembra destinata esclusivamente alle gioie dell'amore, dato che ha "la carne di mille odalische", ma che invece rivela, nel suo vero carattere, una profonda ingenuità, al punto tale che quando, in apertura di commedia, viene informata sulla maniera in cui si fabbricano i bambini, prova un disgusto tale per il congiungimento sessuale che il solo pensiero di essere toccata da un uomo finisce per farla inorridire.

Agata è amata da un professore, che però non osa prenderla in moglie perché, data la sua bellezza, è sicuro che la Bella lo renderà cornuto.

Cambierà idea una sera, perché Agata, infelice per il ruolo di natura esclusivamente sessuale che la società le vuole a tutti i costi affidare, in

un momento di protesta dice che ella ha già avuto mille amanti (che, naturalmente, sono tutti inventati).

Il professore, allora, felice commenterà:

"Si è saziata prima del matrimonio con molti uomini, dunque adesso posso sposarla tranquillo".

Naturalmente, tale premessa sbagliata condizionerà negativamente il matrimonio che, poco tempo dopo, si celebra fra i due.

Tutto si risolverà alla fine, quando il professore riconosce la dimensione umana e la dignità a cui Agata ha diritto e lei smette di avere orrore, causato da idee sbagliate, per il sesso.

Ugo Buzzolan, in un articolo apparso il giorno dopo la messa in onda su "La Stampa", così commenta:

"Le nozze difficili non è una bella commedia; qualcuno potrebbe persino sostenere che è decisamente bruttina, cioè equilibrata, con azione scarsa, con personaggi-macchiette, con una parte conclusiva che persuade poco sotto ogni punto di vista. In realtà il copione ci è parso un tipico frutto giovanile, colmo di inesperienze, con un dialogo acerbo (ma qua e là rilucente di batture taglienti); un copione che un autore maturo e affermato ripudia ma dove, sorprendentemente, c'è già tutto il suo mondo"[95]

[95] Ugo Buzzolan, Le nozze difficili di Vitaliano Brancati, in "LA STAMPA", 22/6/1977.

Condivido sostanzialmente il giudizio su riportato. In questo lavoro, è da notare l'ossessione erotica che agisce da filo conduttore e che ci riporta all'ambiente di Don Giovanni involontario e la sua energica affermazione della propria personalità da parte di Agata che ci riporta alla Elvira di Una donna di casa, se non addirittura alla Caterina di La governante.

Colpisce, infine, la somiglianza del personaggio di Agata con quello di Antonio Magnano del Bell'Antonio, dove è la società ad attivare il ruolo da recitare, indipendentemente da ciò che realmente siamo; tematica che ci riporta a toni un po' pirandelliani, fatte naturalmente le dovute differenze, dato che Brancati, a differenza dell'agrigentino, usava la sua arte soprattutto per dibattere problemi molto concreti e immediati, in coerenza con la sua iniziale impostazione teorica.

BIBLIOGRAFIA

VITALIANO BRANCATI: La governante, Bompiani, Milano, 1974.

VITALIANO BRANCATI: Gli anni perduti, Mondadori, Milano, 1976.

VITALIANO BRANCATI: Le due dittature, Associazione Italiana Per La Libertà Della Cultura, Roma, 1952.

VITALIANO BRANCATI: Il Bell'Antonio, Bompiani, Milano, 1956.

VITALIANO BRANCATI: Il vecchio con gli stivali, Mondadori, Milano, 1971.

VITALIANO BRANCATI: Paolo il caldo, Bompiani, Milano, 1974.

VITALIANO BRANCATI: Teatro, Bompiani, Milano, 1957.

VITALIANO BRANCATI: Il borghese e l'immensità, Bompiani, Milano, 1973.

VITALIANO BRANCATI: Don Giovanni in Sicilia, Bompiani, Milano, 1976.

CORRADO BRANCATI: Vitaliano, mio fratello, in "LA SICILIA", 23/7/1976.

ENZO LAURETTA : Invito alla lettura di Vitaliano Brancati, Mursia, Varese, 1973.

VANNA GAZZOLA STACCHINI: La narrativa di Vitaliano Brancati, Olschki, Firenze, 1970.

LINA JANNUZZI: Vitaliano Brancati, in Letteratura Italiana – I contemporanei, vol. II, Marzarati, Milano, 1963.

ALBERTO MORAVIA: Introduzione a Paolo il caldo, in Vitaliano Brancati, Paolo il caldo, Bompiani, Milano, 1974.

GIULIANO MANACORDA: Storia della Letteratura Italiana Contemporanea (1940-1965), Editori Riuniti, Roma, 1974.

LEONARDO SCIASCIA: Pirandello e la Sicilia, S.Sciascia, Palermo, 1968.

CARMELO MUSUMARRA: Brancati da Paolo il caldo al diario Romano, in Soffio di letteratura siciliana, Le Monier, Firenze.

SILVIO D'AMICO: Storia del teatro, vol. II, Garzanti, Milano, 1976.

VANNA GAZZOLA STACCHINI: Il teatro di Vitaliano Brancati, Milella, Lecce, 1972.

UGO BUZZOLAN: Le nozze difficili di Vitaliano Brancati, in "LA STAMPA", 22/7/1977.