

# LIOLA'

( lì - o - là )



Liola, Zia Ninfa sua madre e i tre figli generati, non entrati in un matrimonio e allevati con l'aiuto della madre. Liola è forza naturale, **vita e non forma**. **Il suo cantare scanzonato è simbolo del vivere la vita nella sua energia, spontaneità e gratuità**, aldilà degli stereotipi istituzionali, che la racchiudono in forme fisse alienanti. Solo Tuzza meritava forse di essere sua moglie, e la chiede in sposa alla madre. Ma lei cede alle forme ( il compromesso con Zio Simone, che poi la abbandona a se stessa ) e ne è punita! La rifiuta alla fine con garbo accettando di allevare anche il quarto figlio e riproponendosi attraverso il simbolo della sua vitalità. Il sangue che le fa assaporare.

## Tuzza e Zia Croce

Tuzza è amata e sedotta da Liola. Ma è sconfortata e disperata dalla nascita di un figlio. **Si lascia convincere dalla madre ad accettare la protezione di Zio Simone**. Terrà con lui quel figlio indesiderato, come rimedio minore della sua incapacità di generare. Tuzza quando comprende che Liola ha messo incinta anche Mita e non accetta più di averla in moglie, è **presa dalla gelosia rabbiosa contro di lui**. Ma il tutto non si conclude in tragedia ( delitto d'onore, ruolo che Zio Simone non è in grado di incarnare e che viene delegato a una donna infelice). Il tutto si stempera nel gesto di Liola che evita la coltellata, si ripropone con la freschezza della sua vita ( il sangue ) e accetta di allevare il quarto figlio

Mita è orfana. Viene presa a marito dal ricco Simone. E' maltrattata e asservita perché creduta infertile

Come donna non può vivere la sua passione per Liola, deve sposarsi per bisogno. Poi Liola la rende madre, ma solo per reinserirla nella **vuota forma** in cui la obbliga ad essere l'anziano marito.

Come *nell'Esclusa*, e in tante opere pirandelliane la donna non è padrona del suo vissuto. E' vittima

L'assorta fredda pensosità di Zio Simone, **isolato nella sua logica della roba**. E' ossessionato dalla **impossibilità di avere figli (eredi) e di questo accusa le donne**. Anziano dopo un primo matrimonio, sposa **Mita**, giovane e procace, solo per poter avere un figlio da lei a cui lasciare la sua *roba*. Nei 4 anni di matrimonio con Mita in cui non riesce ad avere un figlio da lei **la disprezza e la maltratta**. Accetta come via di mezzo di **tenere con sé il figlio (di Liola) che deve nascere da Tuzza, sua nipote**. Poi **riabilita Mita**, solo perché è incinta e quindi può **dimostrare a tutti di essere stato capace di avere un erede**.

La donna in realtà ama Liola, ed è da lui che ha avuto il figlio; ma è costretta dagli eventi, per essere riammessa in casa, a **ricoprire il ruolo di madre-moglie, forma** che la asserva come persona.



### ***La società alienata, la famiglia e il gioco delle parti*** (LIZ60 p.42-46)

L'immagine dell'uomo allo specchio, ricorrente in Pirandello, richiama la sua ossessione di una mancata identificazione e la sua convinzione che sia impossibile riconoscersi, oltre che mediante un atto speculare, nella società. Ma se l'uomo non si riconosce se non allo specchio, non si riconosce se non raddoppiandosi o, che è lo stesso, sdoppiandosi. È quel che succede a Mattia Pascal. L'ossessione del doppio, fondamentale in Pirandello, invade l'area tematica successiva al, romanzo, come scissione, dualismo, sdoppiamento umoristico, inconciliabilità dell'essere col parere fino alla scissione schizofrenica del pazzo. Il primo oggetto di questa ossessione pirandelliana è Pirandello stesso; la citazione di sé lo conduce all'utilizzazione degli stessi temi e alla loro traduzione dalla narrativa al teatro al saggio, fino all'autocitazione letterale: brani dell' *Umorismo* compaiono continuamente altrove, la novella *Leonora addio!* costituisce la recita di ***Questa sera si recita a soggetto***, un brano del *Si gira ...* è il dramma di *Ciascuno a suo modo*, gli attori dei ***Sei personaggi*** provano, senza capirci molto, ***Il gioco delle parti***; dramma incompreso dagli attori che però, o proprio per questo, anticipa la loro incomprensione del dramma dei personaggi.

Ma la non identificazione è radicale quando viene applicata a quella micro-struttura della società borghese che è la famiglia; e si potrebbe specificare: la famiglia patriarcale, data l'assenza di « padri » nelle sue opere, il rapporto di « ferocia » che lega padre affiglio (così in *Uno, nessuno e centomila*) e, di contro, la mitizzazione positiva della madre. Nella famiglia pirandelliana i ruoli non si assommano mai, anzi si escludono vicendevolmente; cosicché lo scrittore sembra intaccare alla radice l'istituzione di rapporti di solidarietà, cioè di parentela: la semplice constatazione che l'identificazione primaria<sup>^</sup> della persona nella<sup>^</sup> esistenza è data dal suo essere « figlio » di qualcuno, ed eventualmente « padre » di qualcu.n<sup>^</sup> altro, ripugna profondamente la concezione dell'uomo pirandelliano (nonché di quello kafkiano, sartriano, camusiano . . .). Cosicché quasi tutti i suoi drammi sono drammi dell'impossibile

costituzione d'un completo sistema di rapporti, e prima di tutti, di quelli di parentela. È quello che Pirandello chiama, novecentescamente, il « gioco delle parti ». Si deve a Jean-Michel Gardair l'applicazione all'opera pirandelliana del significato che la dinamica dei rapporti di parentela provoca (secondo gli studi di Claude Lévi-Strauss e di A. J. Greimas).

Nella società repressiva di tipo « siciliano », di cui i personaggi pirandelliani . rispettano le istanze formali, la famiglia, fondamento essa stessa della società, è fondata su una coppia nella quale coincidono le tre funzioni — giuridica-genetica-erotica — di ciascun componente: la funzione giuridica che crea il rapporto e il nome di marito e moglie, quella genetica di padre e madre, quella erotica di amante. Il carattere autoritario del linguaggio giuridico privilegia il rapporto (e il discorso) marito-moglie, che si sovrappone agli altri e pone il suo interdetto su ogni altra articolazione. Trasgredito, questo interdetto impone il «ruolo»; la trasgressione è la regola di una società ossessionata dal tradimento e dall'adulterio. « La casistica dei ruoli — prosegue Gardair — è tanto ricca quanto la combinazione dell'articolazione di questi tre discorsi»; l'articolazione procede anche per eliminazione, ad esempio: il marito-padre può escludere l'amante, il marito amante il padre, il padre amante può escludere il marito; per opposizione: il padre può non essere il marito, e la madre non la moglie; il padre può non essere l'amante, l'amante può non essere la madre, ecc.

Che il gioco delle parti derivi da un divorzio iniziale e da una lacerazione tra natura e cultura-società era evidente a Gramsci quando, recensendo // *gioco delle parti* definiva la moglie Silia come « personificante la visione [. . .] della\* fisica della vita » e il marito Leone Gala come « fortemente accentrato in un io ragionante, ben levigato e ravviato come un concetto puro [. . .] ». Gramsci vedeva anche i due livelli del dramma, la dinamica delle intenzioni profonde e quella dei motivi "ormali, cioè il desiderio della^ moglie di sopprimere il marito e quello del marito di punire, con la moglie, quella vitalità che a lui manca, due 'volontà omicide sostengono il rapporto giuridico marito-moglie, anche se queste volontà si risolvono simbolicamente nella morte della terza persona, l'amante, apparente vittima di un sistema di regole formali (offesa, sfida, duello), vittima in realtà di un rapporto feroce, all'ultimo sangue, che lega la coppia nella società borghese. La connotazione sociale è qui evidente : il salotto di Silia Gala è « *bizzarramente addobbato. In fondo, grande porta vetrata olandese . . . Aperta, lascia scorgere di là il salotto da pranzo . . . Nella parete di destra è un camino ; sulla mensola di esso, un orologio di bronzo ...* ». Alla scena del I atto corrisponde esattamente quella del II, la casa del marito Leone Gala: « *Una strana sala da pranzo e da studio. Tavola apparecchiata e scrivania con libri e carte. Scaffali di libri e vetrine con ricche suppellettili da tavola. Uscio in fondo per cui si va nella camera da letto di Leone. Uscio laterale a sinistra, per cui si va nella cucina* ». Raramente il genio teatrale di Pirandello ha costruito scene capaci di contenere gli **elementi essenziali non solo della condizione sociale dei personaggi, ma della loro psicologia individuale**. Si noterà l'insistenza con cui si segnala la bizzarria e la stranezza delle due case, la presenza del salotto da pranzo e la tavola apparecchiata, dei libri in casa di Leone, dell'orologio in casa di Silia. Segni di eleganza e benessere, **ma caratterizzazioni dei tics di Leone, la mania della puntualità, la precisione ossessiva e meccanica, che esaspera Silia e fa nascere in lei il progetto di liberarsi del marito**. Quando in casa di Leone vediamo i libri, non abbiamo che la conferma visiva di un carattere evidente in Leone; l'intellettualismo, la logica stringente dei suoi ragionamenti ma, ancor più, il suo non-vivere l'hanno qualificato, nel primo atto, come il più conseguente dei « filosofi » pirandelliani.

Questo il senso del suo comportamento: « **Contentarsi, non di vivere per sé, ma di guardar vivere gli altri, e anche noi stessi, da fuori, per quel poco che pur si è costretti a vivere** », dice



all'amante della moglie; e, all'obiezione di questi: «Ah, troppo poco, scusa!», precisa: «**Sì, ma ti compensa un godimento meraviglioso: il gioco appunto dell'intelletto che ti chiarifica tutto il torbido dei sentimenti, che ti fissa in linee placide e precise tutto ciò che ti si muove dentro tumultuosamente** ... ». Il vuoto interno di Leone, simboleggiato dal **guscio di uovo, deve essere compensato dal cibo** (la sala da pranzo, la cucina della scena), perché si possa sempre « restare in piedi come quei buffi giocattoli » che « *restan sempre ritti per il loro contrappeso di piombo* ». Leone parla e mangia; sono le **manifestazioni attive del suo passivo « guardare » la vita degli altri. Il suo parlare e mangiare lo compensano di una mancanza e mutilazione**: mentre infatti Leone spiega la sua metafora del guscio d'uovo (« [ . . . ] *questo è il concetto! Lo infilzi nel pernio del tuo spillo e ti diverti a farlo girare, o, lieve lieve ormai, te lo giocchi come una palla di celluloido, da una mano all'altra . . .* »), la moglie Silia lo interrompe: «**Ah! ah! ah! Ma non sono mica un guscio vuoto, io, nelle tue mani!**», fornendo così una prima chiave, di tipo erotico, per spiegare la metafora; interpretazione confermata da Leone, che subito le risponde: « *Oh no! E tu non mi vieni più addosso, cara, perché io ti prenda, ti fori, e ti beva* ». La sua filosofia dunque, il suo amore per i libri, così come la sua golosità, sublimano una mancanza, quella dell'erotismo della coppia; i gesti vitali, estremamente ridotti in Leone, sono anche gesti autoerotici, gesti che non lo mettono in comunicazione con il mondo ma che lo ripiegano in sé (il leggere, il mangiare) ; sono anche gesti che « **sostituiscono** » altri gesti : quello di possedere eroticamente la moglie, ma anche quello di « uccidere » direttamente il rivale. La sostituzione sembra essere, infatti, la **figura dominante**: Silia sostituisce la sua volontà di uccidere il marito con la falsa volontà di essere vendicata di un'inesistente offesa; ma, prima, aveva sostituito il marito con l'amante e aveva reso istituzionali le due presenze, del marito e dell'amante; Leone sostituisce se stesso con l'amante della moglie, al momento del duello, ma prima aveva sostituito l'affettività con la ragione, l'aggressività e la produttività con la ripetizione degli stessi gesti, con la puntualità; aveva già sostituito il vivere con il guardare, l'intelligenza con la parola, l'intervento con la testimonianza; cioè, per tutte le sostituzioni, aveva già adottato **l'autoerotismo** del cibo al posto dell'erotismo come momento attivo, di comunicazione con l'altro.

La rappresentazione del suicidio-omicidio logico si sdoppia in un serrato gioco di parti; che non riguarderà tanto, dunque, i due ruoli del marito e dell'amante, quanto i due ruoli dell'uccidere e dell'essere uccisi, dell'attivo e del passivo, giocati dalla moglie e dal marito e subito dall'amante. Quel che ne esce è una radiografia feroce di quello che una società per bene, colta, elegante « è costretta » a produrre dai suoi fallimenti e dalle sue regole : l'urlo di Silia, quando apprende la morte dell'amante, lo smascheramento finale di Leone («a Silia Ma se la mia vergogna sei tu! ») e la sua immobilità di fronte al rito finale della tavola apparecchiata (*FILIPPO entra dall'uscio a sinistra col vassoio della colazione e va a deporlo su la tavola apparecchiata. Poi, nel silenzio tragico lo chiama con la voce cupa. [ . . . ] Come Leone si volta appena, e indica con un gesto incerto la colazione È ora. Leone, come se non udisse, non si muove* chiudono, con lo stesso simbolismo erotico, del cibo, dell'orologio che ha percorso tutto il dramma, questo duello a due voci. L'intellettuale Leone Gala si assume la regia di questo omicidio-suicidio ; l'aver posto, dentro il dramma, un personaggio-guida capace di esprimere le intenzioni del dramma e contemporaneamente di parteciparle come personaggio, l'aver creato, cioè, la figura di un intellettuale che imbastisce la rappresentazione e contemporaneamente la decodifica, subisce la rappresentazione altrui mentre contemporaneamente organizza la propria, porta ad un doppio risultato: Omicidio-suicidio logico non arriva alla fine, come conclusione intellettuale dell'autore che deve dimostrare una tesi, ma organizza tutto il discorso drammatico dall'interno dei personaggi, Silia e Leone principalmente; cosicché *Il gioco delle parti* è

già un dramma metateatrale, di teatro nel teatro, cioè la rappresentazione di gesti e parole atteggiati « per l'altro » a significare « per l'altro » qualcosa di diverso da quello che significano « per sé ». Silia e Leone organizzano ciascuno la propria rappresentazione, in cui falsi motivi nascondono veri motivi: **Silia finge un'offesa e organizza un duello che dovrebbe risarcirla, mentre la vera scena deve essere quella dell'omicidio del marito. Leone organizza la propria morte, mentre la vera scena è quella finale, l'uccisione dell'amante.** È notevole in questo dramma che la lingua delle intenzioni parli, si faccia sentire; che l'altra scena, quella del carattere vero dei personaggi, delle loro intenzioni, della loro volontà, si esprima in segni che denunciano, scoprono, leggono il dramma apparente nella sua chiave: parole, gesti, oggetti, arredamento, *tics*, ripetizioni, movimento, immobilità segnalano la vera trama che i personaggi, come attori, recitano in altra chiave, secondo le regole della società e della cultura, delle convenzioni e delle buone maniere. Il sistema delle relazioni sociali e familiari è contemporaneamente accettato, cioè recitato, e rifiutato con un sistema di segnali di un'altra recita sotterranea. Se la prima recita ha un vincitore e un vinto: Leone Gala che punisce la moglie attraverso l'amante, la seconda non ha vincitori: a Silia che fugge terrorizzata corrisponde l'immobilità di Leone, segno del suo non procedere, non muoversi, non vivere, punto e momento finale delle sublimazioni intellettuali e degli omicidi, per interposta persona. Il teatro del gioco delle parti, cioè dei ruoli alienati nella società alienata, è la formula naturalistica, mimetica della realtà, della prima drammaturgia della finzione e della maschera come necessità della vita associata e della società borghese. La formula successiva è quella del « teatro nel teatro », cioè l'assunzione del teatro come doppio strumento linguistico, di mascherare e smascherare, di rappresentare l'irrappresentabile, di dire anche quello che si tace, come accade ai sei personaggi e alla loro drammaturgia « del retrobottega ». In questa linea di sviluppo nel teatro pirandelliano, *Il gioco delle parti* occupa un posto centrale, come momento in cui il dramma è ancora mimetico ma è già smascherato e la lingua delle intenzioni e del retrobottega parla già, come in teatro, visivamente e verbalmente, con una fittissima intelaiatura di riferimenti, di simboli, di richiami.

# FAMIGLIA E RUOLI FAMILIARI DAL VERISMO ALL'UMORISMO PIRANDELLIANO

**Verismo, naturalismo** – La realtà sociale è ritratta meticolosamente dalla letteratura, che condanna il disordine morale e idealizza la famiglia come istituzione sociale

Ordine della comunità contadina, pastorale, marinara. Tradizione, famiglia, lavoro, rinuncia

Codice rusticano impenetrabile  
Adulterio punito nel sangue  
oppure rientro nell'ordine borghese

**Esito tragico o rientro nell'ordine della morale familiare. Il concetto di sconfitta esistenziale (vinti)**

Passione, tradimento, cambio di vita a contatto con la città

Evidenza della passione incontrollabile (la lupa, Jeli il pastore ...)

Condanna dell'istinto  
Condanna del falso codice borghese, artificioso, in autentico (Eva, Eros)

**Umorismo pirandelliano** - Attraverso vicende paradossali si pongono in luce le contraddizioni delle istituzioni, che da sempre facevano da scenario ai rapporti privati e pubblici

**La famiglia tra codice morale, legittimazione sociale e relativismo**

**Polarità farsesca tra famiglia patriarcale, o borghese e antagonista della morale corrente, che si oppone alle regole e le viola palesemente**

Sudditanza femminile, roba, strumentalità della famiglia contadina in vista dell'assegnazione della roba.

Dall'altra parte vitalità naturale, fuori da ogni forma. Passione, libertà, beffa, arguzia, canto, incontrollabilità della vita

Vita borghese (o dei ricchi proprietari) spogliata di vera identità. Pura forma: retaggio, roba, nessuna autonomia femminile

Forme intangibili e vuote, autoreferenziali, isolamento grave, incomunicabilità

La donna è vittima di ogni asservimento e dileggiata a livello sociale (dall'*Esclusa* in poi questo dato è visibile)

