

**MARCHE
TEATRO**
diretto da Giuseppe Dipasquale

Teatro
al Massimo
Stabile Privato di Palermo
Direttore Artistico: *Adolfo Scarpone*
Direttore Organizzativo: *Renzo Tesoro Appollino*



Fondazione
Teatro
di Roma

IL BIRRAIO DI PRESTON

tratto dal romanzo di **Andrea Camilleri**
pubblicato da Sellerio editore

riduzione teatrale di **Andrea Camilleri - Giuseppe Dipasquale**

regia di **Giuseppe Dipasquale**



L'iniziativa si inserisce nel programma
del Centenario Camilleri
promosso dal Fondo Andrea Camilleri
con il Comitato Nazionale Camilleri 100



con **Edoardo Siravo, Federica De Benedittis, Mimmo Mignemi**
e con, in o.a. Gabriella Casali, Pietro Casano, Luciano Fioretto, Federica Gurrieri
Paolo La Bruna, Zelia Pelacani Catalano, Valerio Santi, Vincenzo Volo

scene **Antonio Fiorentino**
costumi *ripresi da* **Stefania Cempini e Fabrizio Buttiglieri**
da un'idea di **Gemma Spina**

musiche dell'opera "Il birraio di Preston" di Luigi Ricci su libretto di Francesco Guidi
eseguite da: **Maria Giovanna Lo Cicero** soprano, **Daniele Bartolini** baritono
e **Kunstliche Akademie Orchester New Poliphonia Chorus** diretti da **Carmen Failla**

direttore di palco **Andrea Zenoni**
direttore di scena **Francesca Longoni**
capo macchinista **Walter Imparato**
capo elettricista **Francesco Mentonelli**
fonico **Giovanni Grasso**
sarta **Marta Malatesta**

foto di scena **Tommaso Le Pera**

direttore di produzione **Marta Morico**
direttore tecnico dell'allestimento **Roberto Bivona**
responsabile produzione, distribuzione **Alessandro Gaggiotti**
organizzazione **Emanuele Belfiore**
assistente produzione **Serena Martarelli**
responsabile comunicazione / capo ufficio stampa **Beatrice Giongo**
promozione **Benedetta Morico**
comunicazione e grafica **Fabio Leone, Lara Virgulti**
responsabile ufficio personale **Claudia Meloncelli**
direttore amministrativo **Monia Miecchi**
responsabile amministrativo produzioni **Katya Badaloni**
contabilità **Laura Fabbietti**

produzione **MARCHE TEATRO, Teatro Al Massimo di Palermo, Teatro di Roma**



realizzazione scene **SPAZIO SCENICO (Ancona)** | realizzazione costumi **SARTORIA MARCHE TEATRO, FABRIZIO BUTTIGLIERI COSTUMI (Palermo)** | realizzazione attrezzeria **MARCHE TEATRO, TEATRO AL MASSIMO (Palermo), SPAZIO SCENICO (Ancona)** | parrucche **AUDELLO (Torino)** | calzature **EPOCA (Milano)** | illuminotecnica **VENTILAZIONE (Ancona)** | trasporti **CELANI'S TRANSPORT** | logistica **HANDS4STAGE (Ancona)**

personaggi e interpreti

Autore (che interpreta): Fridolin Hoffer, Orlando, Gaspano Salamone, Comm. Restuccia, Servo Circolo, Annunciatore Milite, Uomo retropalco

Concetta Riguccio, Agatina Riguccio, Gerd Hoffer

Don Memè Ferraguto, Don Pippino Mazzaglia, Uomo che passa, Uomo retropalco

Pina Colombo, Effy (Opera), Coro fedeli, Zia Pizzuto

Questore Colombo, Giosuè Zito, Don Gaetanino, Antonino Pizzuto, Decu Garzia, Uomo di Hoffer, Coro fedeli, Pubblico Opera, Uomo retropalco

Marchese M. Coniglio, Pilade Spadolini, Vidusso, Catalanotti Girlando, Daniele (Opera), Uomo di Hoffer, Coro fedeli Pubblico Opera

Angelica Gammacurta, Controfigura Concetta Riguccio, Figlia Pizzuto, Coro fedeli, Pubblico Opera

Prefetto Bortuzzi, Canonico Bonmartino, Gegè Bufalino, Nini Prestia, Uomo di Hoffer, Pubblico Opera, Uomo retropalco

Giagia Bortuzzi, Gna Nunzia, Cameriera Mazzaglia, Moglie Pizzuto, Coro fedeli, Pubblico Opera

Delegato Puglisi, Tano Barreca, Cavaliere Mistretta Controfigura Gaspano, Uomo di Hoffer, Coro fedeli, Pubblico Opera, Uomo retropalco

Dott. Gammacurta, Meli, Turiddu Macca, Nando Traquandi Uomo di Hoffer, Coro fedeli, Pubblico Opera, Uomo retropalco

Edoardo Siravo

Federica De Benedittis

Mimmo Mignemi

Gabriella Casali

Pietro Casano

Luciano Fioretto

Federica Gurrieri

Paolo La Bruna

Zelia Pelacani Catalano

Valerio Santi

Vincenzo Volo



L'iniziativa si inserisce nel programma del Centenario Camilleri promosso dal Fondo Andrea Camilleri con il Comitato Nazionale Camilleri 100

DRAMMATURGO DI ME STESSO

di Andrea Camilleri

1999

Il primo rapporto con il teatro data, nella mia vita, all'incirca dal 1949. Da questo momento in poi, si può dire, non ci siamo mai lasciati. Il movente fu un sentimento tipico di certa gioventù inquieta, tra la noia e la curiosità.

Del teatro già da subito mi attraeva lo sperimentalismo linguistico, più che quello teatrale. Per primo, posso dire, ho sperimentato nei teatri cosiddetti minori autori come Beckett e Adamov. Le altre mie regie teatrali, circa un centinaio, hanno spaziato su repertori diversi per prospettiva e storia.

Non ho scritto di teatro, come sarebbe sembrato normale, ma nel '67, volendo aprire un capitolo nuovo della mia creatività, scrissi *Il corso delle cose*, che venne puntualmente rifiutato da dieci editori.

Oggi posso assistere a come il pubblico reagisce di fronte ad un drammaturgo di se stesso che ha già conosciuto come scrittore.

Prima di accettare l'ipotesi di una riduzione per il teatro di questa mia opera letteraria ho resistito un bel po'. Non capivo come fosse possibile (e ragionavo, è ovvio, da autore) trovare un contenitore spaziale, una griglia che supportasse, senza tradirlo, il racconto. Il colloquio avuto con Giuseppe Dipasquale ci ha fatto trovare la soluzione: una struttura drammaturgica che salvaguardasse la scomposizione temporale del romanzo, ma condotta in modo da localizzare scenicamente il tutto in un luogo che fosse ad un tempo un teatro (quello, per esempio, dove poteva essere avvenuto l'incendio) e il luogo dell'azione del racconto.

Sono stato per lungo tempo un regista per non capire quante insidie si nascondono nella trasposizione scenica di un'opera letteraria. Ci sembra, questa volta, di avere fatto il possibile affinché l'opera, lo spirito, l'ironia del romanzo siano state conservate. Per il resto non posso che essere d'accordo con quell'altro mio illustre conterraneo, quando diceva che l'opera dello scrittore finisce quando comincia quella del regista.



Andrea Camilleri (Mario De Renzis/ANSA)

Lo spettacolo è andato in scena per la prima volta nella stagione 1998/1999 ed è stato ripreso nelle stagioni 2008/2009 e 2009/2010 con una tournée nazionale che ha toccato le maggiori città italiane, tra cui Milano, Roma, Torino, Genova, Padova, Bologna, Bolzano, Verona, Palermo.



Mimmo Mignemi, Federica De Benedittis, Edoardo Gubellini, Giuseppe Dipasquale

IL MONDO SOSPESO DI CAMILLERI: LA POETICA DELLO STUPORE E L'OCCHIO DEL FANCIULLO

Note di Regia di Giuseppe Dipasquale

L'opera di Andrea Camilleri, in particolare il romanzo *Il Birraio di Preston*, si rivela non solo una narrazione, ma un sofisticato meccanismo di **afabulazione** che pone lo **stupore** al centro della sua poetica. Questo elemento non è un semplice vezzo stilistico, ma il motore primario dell'azione, la chiave di lettura della realtà e la radice del genio narrativo camilleriano.

La Scintilla Narrativa: L'Occhio Innocente

Il punto di partenza è sempre un fatto che possiede le qualità dell'**incantamento**, del **mistero** e della **meraviglia**, evocando l'ancestrale formula del "c'era una volta". È qui che si inserisce la figura cruciale del **bambino**, Gerd, il cui sguardo puro e incontaminato è destinato a essere il primo testimone, e quindi l'innesco, dell'unica grande tragedia che incombe su Vigàta.

Questa scelta non è casuale: l'occhio del bambino, libero dai pregiudizi e dalle sovrastrutture morali degli adulti, diviene la metafora della **purezza interpretativa**. Gerd, il "decino" che scopre l'incendio, si configura come un **alter ego dell'autore stesso**, un fanciullino pirandelliano (e oltre) che recupera la storia non attraverso la storiografia, ma mediante la **memoria emotiva e stupita**. Camilleri, nel narrare fatti storici, li filtra attraverso questa memoria infantile, restituendo una realtà deformata e potenziata dal meraviglioso e dal paradossale. Lo **stupore** diviene così l'indicazione di regia fondamentale per gli attori: narrare con quel senso di prima volta, con assoluta serietà, affinché il farsesco emerga naturalmente, non cercato.

Il Paradosso come Distacco e Catarsi

La maestria di Camilleri risiede nella sua abilità





di orchestrare i “**sentimenti del contrario**” – un’evoluzione audace del concetto pirandelliano. Egli bilancia l’imminenza di una tragedia con contrappunti deliziosi e paradossali, come il corno che funge da sirena o la causa assurda dell’incendio legata alla stonatura di una soprano. Questi abilissimi “sentimenti del contrario” permettono all’autore di evitare la pesantezza delle cose e di liberare la realtà dal peso dei pregiudizi inutili.

Questa tecnica non è mero divertissement, ma la base di quella che si può definire la sua **poetica dello stupore**: un meccanismo elettivo e narrativo che esorcizza continuamente la realtà storica e umana, ponendola su un piano di **continua metafora e perenne analogia**. Camilleri agisce come un **aedo moderno**, un cantore di storie pre-filosofico, la cui forza non risiede nella dimostrazione razionale, ma nella capacità di **rendere sempre nuova ogni cosa** riproposta, in una sublime coazione a ripetere tipica del gioco infantile. Il lettore è come il bambino che ritrova, nascosto e poi riapparso, l’oggetto che lo incanta, stupendosi pur sapendo già della sua esistenza.

Dalla Pagina al Palcoscenico: Principi di Riduzione e Appunti per una Regia

La trasposizione de *Il Birraio di Preston* in forma scenica non può prescindere dalla comprensione profonda della sua struttura narrativa. Il romanzo è complesso nella sua **rottura della convenzione temporale**, e proprio questa complessità deve essere rispettata e tradotta in forza teatrale. La sfida non è snaturare il testo per adattarlo alle convenzioni sceniche, ma trovare nuove strade per la drammaturgia contemporanea che facciano del teatro una sentinella vigile del tesoro letterario.

Il Linguaggio della Memoria e la Struttura Disorganica

Il mondo di Camilleri è popolato di **ricordi** — fatti veri, vissuti e poi filtrati dalla fantasia — che vengono restituiti senza un ordine razionale, ma attraverso un **vasto disordine di memoria e fantasia**. Similmente al processo di rievocazione proustiana (sebbene da Camilleri non sia citato direttamente), la narrazione procede per frammenti, salti temporali e associazioni. Ad esempio, il salto sintattico tra il ricordo dell’incendio (Capitolo I) e la ricostruzione del suo principio (Capitolo II) rispecchia fedelmente il processo della memoria: si coglie l’episodio centrale e poi, per associazione, si balza a ciò che lo ha scatenato.

In scena, questa disorganizzazione deve essere gestita con **razionalità costruttiva**. Il palcoscenico necessita di individuare le **corrispondenze interne** del romanzo (numeriche, di personaggio, di luoghi) e, in particolare, il principio di **ricorrenza**: le cose, per essere veramente, devono ripetersi (l’incendio, Don Memè, Bortuzzi, ecc.). Gli attori devono cogliere se la ricorrenza è vita (azione immediata) o ricordo (finzione).

La Soluzione Registica: La Figura dell’AUTORE e la Contaminazione

Per tradurre la terza persona onnisciente e affabulatrice di Camilleri, si è resa necessaria l’introduzione di una figura drammaturgica non presente nel testo originale: l’**Autore (o Dramaturg)**. Questo personaggio funge da **custode e protezione** del romanzo,

superando l'impasse di rendere materia teatrale ciò che non lo è naturalmente. L'Autore in scena è l'elemento creativo in corso d'azione, il filtro attraverso cui il pubblico viaggia nel mondo del romanzo. Il gioco metateatrale si sviluppa su un crinale di finzione:

Questa figura incarna il processo di **trasformazione, trasduzione e transcodifica** da letteratura a teatro, svolgendo il ruolo di **risonanza scenica di Gerd-Camilleri**. Egli può portare avanti la narrazione (terza persona), oppure mimetizzarsi nell'azione attraverso uno dei personaggi. L'obiettivo è bilanciare l'**epico** (indicato dalla recitazione e dagli elementi scenici) con l'**illusione** (ottenuta attraverso la trasformazione degli oggetti e dello spazio, in linea con un teatro che **gioca a farsi teatro**).

I personaggi devono essere trattati come **personaggi da fiaba**: non descritti, ma **fatti parlare** e tipizzati. Devono essere funzioni della storia, seguendo un linguaggio popolare, semplice nelle forme ma complesso nelle strutture espressive. Tutti gli attori, tranne tre personaggi chiave (Bortuzzi, Puglisi, Ferraguto) che per la loro caratteristica di non appartenenza meritano un unico interprete ciascuno, devono gestire il **cambio di ruolo**, lasciando che il pubblico veda la sinapsi di collegamento tra i frammenti della storia.

Vigàta: Topografia della Memoria e Catarsi Siciliana

Il luogo dell'azione è **Vigàta**, un concetto più che una località geografica. È il **luogo della memoria** dove coesistono tutti i racconti di Camilleri, un contenitore metaforico fatto della stessa sostanza dei sogni e dei ricordi.

Lo Spazio Sospeso e la Visione Magica

Vigàta deve essere uno **spazio magico, concreto e sospeso** nel tempo. Non è un luogo ordinato e razionale, ma **disorganico e felicemente funzionante**. Per la regia, lo spazio scenico deve essere pensato in funzione drammaturgica:

- Non deve esserci un cambio architettonico per il cambio di scena.
- Lo spazio deve essere **sospeso**, con uno sfondamento visivo anche laterale.
- Deve essere un **luogo virtuale della memoria e della favola**, che non detta la sua realtà ma la indica per scelta.

In Vigàta, si sfrutta al massimo la convenzione narrativa del romanzo: tutto può avvenire nel **medesimo spazio e tempo narrativo** (non verosimile, ma della finzione). Il percorso narrativo è circolare, come una macchia del tempo: si può entrare dal centro, procedere in avanti o all'indietro, e la comprensione della storia non è inficiata, perché l'azione lineare è superata da una **personale mappatura mnemonica**.

La Fine di un Lutto Storico

Il mondo camilleriano de *Il Birraio* segna la **fine di un lutto storico e culturale per la Sicilia**. La vicenda, pur raccontando l'eterna vacuità dell'azione siciliana – un esasperato dispendio di energie per la futilità di un movente – non si traduce in una lamentazione antropologica. Al contrario, Camilleri narra la Sicilia sotto una **luce solare**,

ironica e distaccata.

Questa Sicilia non è più quella del dolore inconsolabile, delle madri e della eterna dominazione dello straniero, ma è la Sicilia che riconosce finalmente di essere essa stessa causa del suo male, e che, attraverso un prassi naturale al paradossale, ne ride. Si compie una catarsi che, superando l'onda di Vittorini e Tomasi di Lampedusa, illumina il lato comico del proprio atteggiamento storico. Una Sicilia per certi versi "ridicola" e "caricatura di se stessa," ma narrata con gli occhi sinceri e non maliziosi di un siciliano, è la Sicilia che può senza timore ricominciare a parlare di sé con l'ironia necessaria.

L'obiettivo finale della messa in scena è ricreare una poetica inusuale dello sguardo, prestando allo spettatore lo sguardo spiazzato di un bimbo: guardare è un vedere interpretando, una visione poetica della vita. Non bisogna dichiarare, ma illudere e giocare all'illusione, affinché il pubblico, incantato dalla meraviglia, si senta trasportato in quel mondo sospeso dove uomini concreti vivono una fiaba.



NOTE DI SCENOGRAFIA

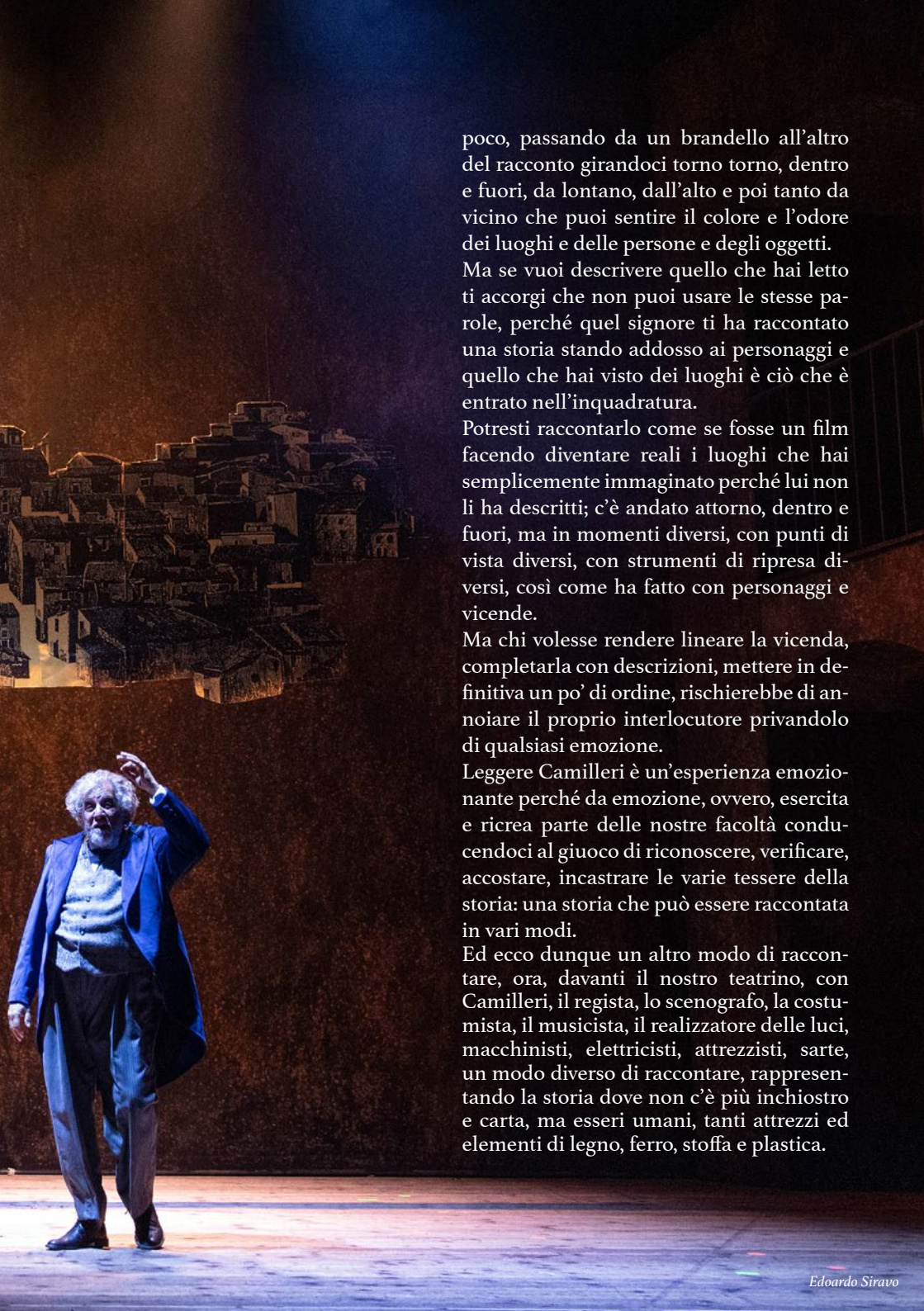
di Antonio Fiorentino

Se lasciate un bambino ancora pieno di fantasia davanti un teatrino vuoto e non rimanete lì a guardarlo, lasciandolo solo con i suoi pupazzetti e con gli oggetti più disparati, dopo un po' sentirete che quelli cominciano a parlare per sua bocca ed il piccolo spazio si trasforma ai suoi occhi con l'aiuto degli altri, nei vari luoghi di cui ha bisogno la sua fantasia.

Quando leggi un buon romanzo non hai davanti che lettere, parole, frasi, paragrafi e capitoli stampati su fogli di carta legati insieme, eppure riesci a vedere tutto quello che ti racconta e stranamente queste immagini rimangono più impresse di quelle "vere" viste in televisione.

Quando leggi il Camilleri del Birraio trovi un signore bambino, come sanno essere certi padri buoni o certi nonni, che per te dà forma ad una vicenda, inventa luoghi e personaggi per raccontare con parole frasi e tutto il resto una storia tragica, poco a





poco, passando da un brandello all'altro del racconto girandoci torno torno, dentro e fuori, da lontano, dall'alto e poi tanto da vicino che puoi sentire il colore e l'odore dei luoghi e delle persone e degli oggetti. Ma se vuoi descrivere quello che hai letto ti accorgi che non puoi usare le stesse parole, perché quel signore ti ha raccontato una storia stando addosso ai personaggi e quello che hai visto dei luoghi è ciò che è entrato nell'inquadratura.

Potresti raccontarlo come se fosse un film facendo diventare reali i luoghi che hai semplicemente immaginato perché lui non li ha descritti; c'è andato attorno, dentro e fuori, ma in momenti diversi, con punti di vista diversi, con strumenti di ripresa diversi, così come ha fatto con personaggi e vicende.

Ma chi volesse rendere lineare la vicenda, completarla con descrizioni, mettere in definitiva un po' di ordine, rischierebbe di annoiare il proprio interlocutore privandolo di qualsiasi emozione.

Leggere Camilleri è un'esperienza emozionante perché da emozione, ovvero, esercita e ricrea parte delle nostre facoltà conducendoci al giuoco di riconoscere, verificare, accostare, incastrare le varie tessere della storia: una storia che può essere raccontata in vari modi.

Ed ecco dunque un altro modo di raccontare, ora, davanti il nostro teatrino, con Camilleri, il regista, lo scenografo, la costumista, il musicista, il realizzatore delle luci, macchinisti, elettricisti, attrezzisti, sarte, un modo diverso di raccontare, rappresentando la storia dove non c'è più inchiostro e carta, ma esseri umani, tanti attrezzi ed elementi di legno, ferro, stoffa e plastica.

IL TEATRO UMORISTICO DELLA SICILIANITÀ

di Nino Borsellino'

Scrivere Gesualdo Bufalino in uno smagliante elzeviro del 1984 raccolto in *La luce e il lutto*, un libro del 1988: «Soffre, la Sicilia, di un eccesso di identità, né so se sia un bene o sia un male. Certo per chi ci è nato dura poco l'allegria di sentirsi seduto sull'ombelico del mondo, subentra presto la sofferenza di non sapere distribuire fra mille curve e intrecci di sangue il filo del proprio destino».

Fermiamoci un momento su questa proposizione. Essa sembra contraddire l'enunciato iniziale che dà spiegazione del titolo, *L'isola plurale*, lo stesso titolo che riproduce quel testo in apertura di *Cento Sicilie*, un'antologia di «testimonianze per un ritratto», curata dallo scrittore con il conterraneo Nunzio Zago nel 1993.

Ma è una contraddizione apparente. L'eccesso di identità è anche eccesso di diversità in un'isola che non è «un grumo compatto di razza e costumi» e neppure un habitat umano, vegetale e minerale uniforme. L'ossessione della roba contrasta con l'inclinazione a dissiparla; uno spettro largo di colori infiamma il paesaggio e insieme l'oscura col neo-purpureo della lava che invade i giardini di aranci e limoni. La luce convive col lutto, appunto; e già l'aveva sottolineato Brancati nella prefazione al postumo *Paolo il caldo*.

La sofferenza del siciliano è allora condizionata dalla ricerca tra tante Sicilie e tanti siciliani di una sua personale identità e anche, voglio aggiungere, dalla voglia di rappresentarla in eccesso mettendosi e togliendosi abiti e maschere. È il fregolismo del tragediatore. Da queste due convergenti pulsioni prende forma la prima scena, non in senso storico-cronologico ma antropologico e perciò carnevalesco; ed è la messinscena pirandelliana, il teatro umoristico della sicilianità dialettica che tutta l'opera di Andrea Camilleri, non solo i romanzi storici ma anche quelli polizieschi, rigenera.

Ancora Bufalino ci fa da guida quando afferma che l'isola «continua ad arricciarsi sul mare come un istrice [...] inventandosi i giorni come momenti di perpetuo teatro, farsa, tragedia o Grand-Guignol»; ma poi richiama «quella variante perversa della litur-

1 Critico letterario italiano (Reggio di Calabria 1929 - Roma 2021). È stato professore di letteratura italiana presso l'Univ. di Roma "La Sapienza", dove dal 1995 ha insegnato storia della critica letteraria. Si è interessato di letteratura teatrale e ha pubblicato studi sul Cinquecento. Si ricordano, in questo ambito: l'edizione delle *Commedie del Cinquecento* (2 voll., 1962-67); *Lettura dell'Orlando furioso* (1972); i volumi *Niccolò Machiavelli, Ludovico Ariosto, Gli anticlassicisti del Cinquecento* e, in collab. con R. Mercuri, *Il teatro del Cinquecento* (tutti 1973) per la *Letteratura italiana. Storia e testi* diretta da C. Muscetta; nonché *Rozzi e intronati: esperienze e forme di teatro dal "Decameron" al "Candelaio"* (1974). Studioso di Pirandello e di Verga (*Immagini di Pirandello*, 1979; *Storia di Verga*, 1982; *Ritratto di Pirandello*, 1983), ha diretto la *Rivista di studi pirandelliani*. Altre sue opere: *Il socialismo della Ginestra: poesie e poetiche leopardiane* (1988); *La tradizione del comico: letteratura e teatro da Dante a Belli* (1989); *Sipario dantesco: sei scenari della commedia* (1991); *Critica e storia: rendiconti di fine secolo* (1993); *Ritratto di Dante* (1998); *Il dio di Pirandello* (2004); *Paradisi perduti: paesaggi rinascimentali dell'utopia* (2009); *Il poeta giudice: Dante e il tribunale della Commedia* (2011); *Lo scrigno del dialetto* (2012); *Leopardi: la cognizione del vero* (2015); *Critica e storia: rendiconti per il Duemila* (2016). Con W. Pedullà ha diretto la *Storia generale della letteratura italiana* (12 voll., 1999) e con L. Felici ha diretto e coordinato *Il Novecento: scenari di fine secolo* (2 voll., 2001), a integrazione della *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno.

gia scenica che è la mafia, la quale, fra le sue mille maschere, possiede anche questa: di alleanza simbolica e fraternità rituale, nutrita di tenebra e nello stesso tempo inetta a sopravvivere senza le luci del palcoscenico». A questo punto anche la scena, non solo la Sicilia, si fa plurale. L'antropologia si converte in storia, e il teatro che la letteratura allestisce chiama in causa la coscienza storica oltre che civile dei siciliani. Anzi impone un'anamnesi della «malattia» siciliana e della sua mancata risoluzione fisiologica nel corpo continentale, europeo, della modernità.

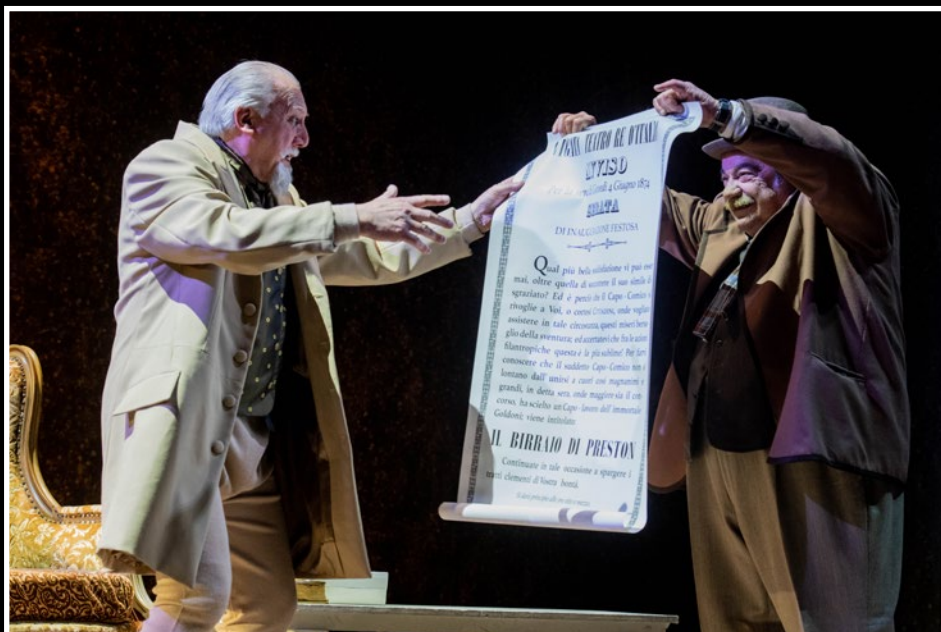
Il teatro della memoria è, come è stato notato, un divertimento che Sciascia si concesse in una stagione di intensa attività parlamentare svolta nella commissione d'inchiesta per il delitto Moro. Ma il titolo può raccogliere molti altri titoli della sua opera narrativa e anche saggistica. *Il consiglio d'Egitto* e *La recitazione della controversia liparitana* sono quelli in cui, più che in altri, la rappresentazione letteraria tende a farsi rivelazione di atti di coscienza intellettuale, che furono spesso atti mancati o testimonianze apocriefe. La decapitazione nel 1795 del giureconsulto giacobino Francesco Paolo Di Blasi chiude la storia siciliana del «secolo educato-re», come Sciascia lo battezzò; quel secolo che anche nell'isola aveva tentato di forzare il sistema dei privilegi feudali e ecclesiastici introducendo i mezzi di comunicazione per dare consistenza di forme all'opinione pubblica.

L'età dell'Illuminismo è per Sciascia una stagione inaugurale; e infatti egli non fu mai tentato di istruire processi a quel primato della ragione che non solo lo storicismo di matrice vichiana considerò affetto da astrattezza congenita e per le conseguenze si rivelò dispotico e intolle-





Pietro Casano, Gabriella Casali, Valerio Santi, Luciano Fioretto, Vincenzo Volo, Federica Gurrieri



Paolo La Bruna, Mimmo Mignemi

rante. Il volteriano e diderotiano Sciascia considerò sempre la ragione il fondamento della libertà e lo strumento civile dell'opposizione al potere. E non fu tenero con l'intelligenza palermitana degli arcadi e abati galanti, illuministi da salotto, tra i quali collocava, e perfino con diletto, il grande Giovanni Meli. Non s'era accorto che il Teocrito della *Buccolica*, l'Anacreonte delle *Canzunetti* e l'Esopo delle *Favuli morali* era anche il razionalista leibniziano se non il Lucrezio della *Origini di lu munnu* e della *Fata galanti* e soprattutto il rapsodo del l'utopismo sociale e del pacifismo universale e dell'eroe che incarna quegli ideali: un eroe divenuto ormai proverbiale, del quale compiangi il martirio nel *Don Chisciotte*, seppure con buon senso di Sancio e con la pietà comica che il prototipo romanzesco di Cervantes aveva trasmesso e che soltanto il suo poema aveva pienamente assimilato.

Il manifesto per una pace universale del siciliano Don Chisciotte è fatto proprio da Zosimo, il contadino sovrano per un giorno del *Re di Girgenti*. Camilleri glielo ha attribuito senza contrapporre a quel messaggio radicale la replica del moderatismo scettico impersonato dallo scudiero portavoce del poeta. La filosofia dello scudiero è l'idea del mondo, non solo della Sicilia, fatto a immagine dell'albero storto, metafora rustica di Meli ma anche icona del pensiero kantiano, come ha ricordato Isaiah Berlin che l'ha assunta come insegna del suo liberalismo pluralistico intitolando a Il legno storto dell'umanità una serie di «capitoli della storia delle idee» (in traduzione italiana nel 1994). Potremmo ridurne la portata ideale e convertirla nella norma prudenziale che bene o male, personalmente o per delega, don Fabrizio Corbera, principe di Salina, fa propria: «Se vogliamo che tutto resti com'è, bisogna che tutto cambi». Il gattopardismo attua un singolare travestimento: adotta per obbligo cavalleresco l'armatura dell'hidalgo conservando le riserve del villano, per interesse di casta, però, non per le stesse ragioni del povero zappatore di Meli, per il suo disilluso pessimismo. C'è un proverbio siciliano, abbastanza diffuso anche nella penisola, e puntualmente ricordato da Camilleri, che vale come norma di sopravvivenza e per qualcosa di più soprattutto quando il compimento dell'Unità d'Italia determinava comunque un trauma per l'assetto politico-sociale; era storia reale, non più come nel secolo educatore dibattito di idee. «Chiniti jiungiu ca passa a china», recita quel proverbio: «piegati giunco che arriva la piena».

Forse la nonchalance nobiliare maschera la stessa paura che ispira quella saggezza popolare. Tranne l'ostentazione di una superiorità fatalistica sublimata dalla consapevolezza di una caratterialità letargica dei siciliani paghi della propria inerzia per un paradossale risarcimento di una lunga storia di dominazioni. Il colloquio tra Aimone Chevalley di Montezuolo, latore di un'offerta di laticlavio del nuovo re d'Italia, e il riluttante Don Fabrizio alza il sipario sul meta- teatro della storia, della storia ripensata piuttosto che agita, una componente epica questa direttamente rappresentativa, tradizionalmente richiesta per dare evidenza alla funzione evocativa del romanzo storico. Luchino Visconti volle che l'epos garibaldino non restasse nel retro- scena, che fosse nel suo splendido film visivamente presente. Ma *Il Gattopardo* è romanzo della coscienza storica di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, di un aristocratico disastro e sopravvissuto

all'ultima guerra, con tutte le implicazioni psicologiche che l'identificazione dello scrittore con la malinconia ironica del protagonista, con le sue tardive pulsioni erotiche, non solo con i crucci del declino sociale, sottintende. E tale resta anche ora che, come è stato appena annunciato, un inedito frammento di capitolo vi si aggiunge.

Del resto, il rapporto tra letteratura e storia non passa necessariamente attraverso la tipologia originaria del romanzo storico. Come classificare *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, l'opus magnum, la massima realizzazione creativa della sicilianità? Romanzo mitologico e simbolico se la presenza della grande fera sentita come minaccia di morte e quella dei beffardi delfini portatori di corruzione è l'elemento dominante? Romanzo familiare, di una religione della famiglia, come sono *I Malavoglia*, se il tortuoso racconto, le due parolette del padre di 'Ndria, il vedovo Caitaniello, indicano il compimento di una vicenda ciclica vincolata all'etica di una comunità marinara che la grande storia ha fatalmente violata? Epos romanzesco, infine, come *L'Odissea*, ma anche antifrastico, se è vero, come è vero, che il filo che tra tante divagazioni tiene unita la trama è un *nostos*, però concluso senza eroici riscatti e con la morte incidentale del giovane marinaio in disarmo?

Horcynus Orca pone più vistosamente di ogni altra opera un problema di linguaggio che investe anche il rapporto tra letteratura e storia e investe ovviamente ogni scelta di racconto, e più che mai quelle di tipo puramente narrativo che strutturano i romanzi



e le “pagelle”, di Antonio Pizzuto, dove il tempo storico è nascosto da un continuo presente.

L'intreccio tra fatto e detto, cioè tra cronaca e letteratura, l'aveva stretto Carlo Emilio Gadda col *Pasticciaccio brutto de via Merulana* non senza incidere sul registro espressivo dei romanzi di criminalità e con un massimo di coerenza sul maccheronico, o meglio sul meticciano dialettale dei romanzi del commissario Salvo Montalbano, figlio d'arte, quanto meno, del commissario Ciccio Ingravallo. Tutti conosciamo l'abiura di Manzoni delle opere miste di storia e invenzione, un'abiura che era morale, di moralità cattolica, non linguistica, questa peraltro risolta con la seconda redazione dei *Promessi Sposi*.

Ma anche la morale laica ha manifestato circa il rapporto tra storia e invenzione le sue perplessità. Vincenzo Consolo ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* fa pronunciare al protagonista Enrico P'raino di Mandralisca una sentenza di condanna, che poi è sua, dell'autore, contro la storia come impostura: impostura delle classi dominanti e impostura retorica degli scrittori, per quanto necessaria. Correva l'anno 1976, e l'etica, più ancora che il pensiero della contestazione, aggrediva l'ordine sociale e l'ordine del discorso, con il quale comunque il compromesso degli scrittori era inevitabile. Con altro animo, meno risentito, più tardi Bufalino affronterà la questione: accettando la menzogna del racconto come verità desiderata piuttosto che vissuta in *Le menzogne della notte*. E molti anni prima con *Il sarto della stradalunga* Giuseppe Bonaviri aveva calato la sua





Edoardo Siravo, Paolo La Bruna, Mimmo Mignemi



Luciano Fioretto, Gabriella Casali, Edoardo Siravo, Pietro Casano, Paolo La Bruna

memoria d'infanzia in un intreccio di voci di famiglia, non in un coro, come la memoria della piccola città americana distribuita sulle epigrafi del cimitero di Spoon River. Forse si può concludere sul tema del linguaggio - che è poi per qualunque opera creativa il principale - con un paradosso credo accettabile: la mimesi espressiva, che è necessariamente ricostruzione inventiva e pertanto menzogna, valorizza l'indice di verità. E la mimesi è teatralizzazione della parola. A 'Ndria, l'umile Ulisse di D'Arrigo, le nuove sirene, le femminotte incontrate fuorivvia devono far giungere il suono che caratterizza i modi della loro seduzione plebea: un sordellino, un fischio sottile e penetrante non una melodia incantatrice; come Ceccina Circè, nuova Circe col «dindin» della campanella della sua barca traghettatrice che fa approdare il marinaio nella sua Itaca dopo il pagamento di un pedaggio in natura. Tutti fanno «teatrino» nel romanzo di D'Arrigo, anche i delfini, e anche i nomi e i soprannomi. Tra questi c'è un Portoempedocle che ci fa mentalmente almeno concludere il nostro traghettamento dalla storia alla letteratura fino ad arrivare al nostro 'Ndria. Come si sa, tutti i romanzi cosiddetti storici di Camilleri, compresi tra il 1978 e il 2001 - *Il corso delle cose*, *La stagione della caccia*, *Il birraio di Preston*, *Un filo di fumo*, *La concessione del telefono*, *La mossa del cavallo*, *La scomparsa di Patò*, infine *Il re di Girgenti* - prendono spunto da qualche cronaca del tempo, anche da una allusione corsiva, da un dettaglio sfuggente. E tutti fanno della storia teatro, teatro comico nel quale fa aggio la mimesi dialettale del parlato e del pensato, senza alterare, tranne l'ultimo, la verosimiglianza.

Il re di Girgenti oltrepassa infatti i confini della verosimiglianza. Camilleri è uno scrittore sorprendente, nel senso che sorprende se stesso nell'atto in cui una storia lo invita a inscenare un nuovo teatro di scrittura. L'ultimo suo romanzo è stato per lui un'avventura durata più anni. Il tema di una sovranità contadina esaltata e subito de-tronizzata non poteva che trascinarlo verso un territorio fino ad allora inesplorato, in cui la realtà possa convivere con la magia, i fatti con i prodigi, il comico con il tragico. Che questa sia l'esperienza inaugurale per un suo nuovo teatro della storia non possiamo dirlo. L'autore, da esperto uomo di spettacolo, sa quanto sia ogni volta necessario e anche imprevedibile per ogni occasione di scrittura un diverso e accorto lavoro di drammaturgia e di regia.



Mimmo Mignemi

TRAMA

Siamo nella Sicilia ottocentesca, nella ribollente Vigàta, dove un semplice evento – l'inaugurazione del nuovo Teatro "Re d'Italia" – sta per scatenare una vera e propria guerra civile del gusto.

Al centro del caos c'è il Prefetto Bortuzzi, fiorentino e "forestiero" con manie di grandezza, il quale, in un paternalistico delirio di "educazione all'Arte", pretende di imporre un'opera lirica scadente del compositore Ricci. Contro di lui si leva l'orgoglio indomito dei Vigatesi, allergici a ogni imposizione dall'alto e pronti al boicottaggio totale. Tra risse verbali, dimissioni forzate di Consigli d'Amministrazione e sotterfugi da circolo culturale, la situazione degenera nel più classico dei paradossi siciliani. Bortuzzi trova un unico, infido alleato: Don Memè Ferraguto, uomo d'onore la cui atavica convenienza lo lega sempre al potere di turno.

Ma l'intreccio si fa esplosivo, letteralmente, con l'arrivo di una cellula di dinamitardi carbonari. Il loro obiettivo? Far saltare in aria il teatro non per protesta lirica, ma per lanciare un clamoroso messaggio politico a livello nazionale.

La vicenda dell'inaugurazione e dell'incendio si dipana così in un vortice esilarante di personaggi indimenticabili: dal Delegato Puglisi, impegnato in una torbida storia d'amore, alla sfortunata soprano Maddalena Paolazzi, protagonista di una delle più clamorose "stecche" della storia del bel canto, fino al disastroso ingegnere Hoffer. Camilleri ci regala una irresistibile commedia nera sul potere, il pregiudizio e il fuoco della passione... anche quando si tratta solo di un'opera lirica.



Zelia Pelacani Catalano, Federica Gurrieri, Gabriella Casali, Pietro Casano, Edoardo Siravo

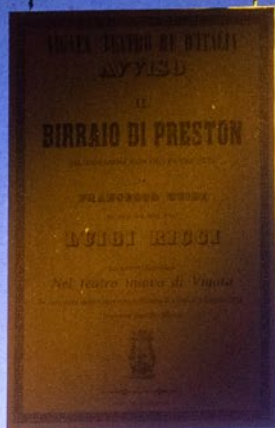


IL BIRRAIO DI PRESTON

TOURNÉE 2025-26

dal 5 al 9 novembre 2025 Ancona Teatro delle Muse
12 novembre 2025 Lerici (SP) Teatro Astoria
dal 14 al 16 novembre 2025 Bologna Teatro Duse
dal 19 a 23 novembre 2025 Milano Teatro dell'Elfo
25 novembre 2025 Vercelli Teatro Civico
dal 27 al 30 novembre 2025 Pesaro Teatro Sperimentale
2 e 3 dicembre 2025 Pescara Teatro Circus
dal 5 al 7 dicembre 2025 Siena Teatro dei Rinnovati
dal 9 al 11 dicembre 2025 Thiene (VI) Comunale
dal 12 al 14 dicembre 2025 Mestre Teatro Toniolo
16 dicembre 2025 Gorizia Teatro Verdi
dal 18 al 21 dicembre 2025 Trieste Teatro Rossetti

dal 6 al 11 gennaio 2026 Catania Teatro Verga
13 e 14 gennaio 2026 Ascoli Piceno Teatro Ventidio Basso
dal 16 al 18 gennaio 2026 Ferrara Teatro Comunale
dal 21 al 25 gennaio 2026 Brescia Teatro Sociale
27 gennaio 2026 Tortona (AL) Teatro Civico
28 gennaio 2026 Asti Teatro Alfieri
30 e 31 gennaio 2026 Firenze Teatro Puccini



**MARCHE
TEATRO**
diretto da Giuseppe Dipasquale

Teatro
al Massimo
Stabile Privato di Palermo
Direttore Artistico *Adelchi Turchetti*
Direttore Organizzativo *Renata Tenute Assagnone*



Fondazione
Teatro
di Roma

IL BIRRAIO DI PRESTON

marcheteatro.it

teatroalmassimo.it

teatrodiroma.net