Corriere d'Informazione - Milano

OTTT. 194

Manca il terz'atto: lo scrisse la morte

I giganti della montagna rimasero molto tempo sulla macchina da scrivere di Pirandello. Verso i sessant'anni Pirandello imparò a scrivere a macchina, con un dito solo. Alle belle cartelle lunghe su cui correva la sua calligrafia leggera e sottile alternando l'inchiostro nero per le battute del dialogo e il rosso per le didascalie, seguendo il sommesso lavoro di dettatura che, a bassa voce egli faceva a se stesso, si sostituirono i fogli, di «quadratura» della portatile. Aveva cominciato a scrivere a macchina per gioco. Vi si abituò, non trovando impaccio alla meccanicità del mezzo grafico, tanto, nell'atto di scrivere, il lavoro di creazione era in lui già ultimato. Chiuse con un dito sui tasti, attento a cambiare il nastro rosso e il nastro nero, in una lucidità estrema, che con l'età aveva, invece che perdere, acquistato un sempre più magnetico nitore verbale, egli trasferiva sul foglio pensieri, immagini, tormenti, convinzioni e disperazioni che portava già da tempo infinito nel cuore.

Egli era entrato già, a quel tempo in quell'ultimo decennio della sua vita che fu in un certo senso, un decennio di esilio. Viaggiava qua e là per il mondo, scrittore e capocomico con la valigia e la macchina da scrivere. Oggi a Londra, domani a Parigi e anche con la sua compagnia che non vinceva sempre le sue battaglie in qualche piccola città. La sua vecchiaia era triste, penso, forse per il bisogno ch'egli sentiva ancora di superarsi ogni volta, nella lotta estenuante di esprimere quello che comunemente si chiama l'inesprimibile. La sua stagione serena, pure in mezzo al tormento della creazione, va dal *Fu Mattia Pascal* ai *Sei personaggi*. Poi cominciò la stagione alta, dolorosa, quasi disperata, che va dalla stesura di *Uno nessuno e centomila* sino alla composizione dei due primi atti de *I giganti della montagna*. La sua esperienza si è prodigiosamente arricchita, e il suo trepidar di poeta si è fatto tumultuoso affanno, mentre, per contro, i suoi personaggi fan tanto sangue, e soffrono tanto, in lui da apparire, quasi, dissanguati. Egli non formerà più ai temi che possono sembrare bozzettistici, o novellistici, attinti dal primo realismo dei suoi racconti, tesi a esplorarne i confini fra l'essere e il parere. Non più la piccola gente, la borghesia inquieta, il «ceto medio» della Roma umbertina scosso da un'allucinazione. Pirandello mira alla tragedia o a contrapporre cielo e terra come ha fatto nell'atto unico della *Sagra del Signore della nave*: e la tragedia in cui si specchia è la sua di scrittore, è la sua di creatore, è la sua di poeta, in lotta tra il vero che si tocca e il vero che si crea e che appare, in lotta per dimostrare che più vera della vita tangibile è la vita dell'immaginazione e del sogno. Il problema centrale di Pirandello rasenta, anche nel senso religioso, il problema della creazione. Il poeta cerca un Dio, e pensa di trovarlo in se stesso, modellatore di mondi e di spiriti. Un'inquietudine estrema, animata ed esasperata, è quella del poeta che non si avvicina a Dio, e non intende i suoi misteriosi interventi; e infatti, fino nell'ora della morte, gli si nega e vuole che il suo corpo sia fatto cenere, cenere da disperdersi ai venti della sua terricciola natia, che la morte ha voluto si chiamasse il Caos.

Quanto del problema umano di Pirandello poeta è adombrato nelle parole di Cotrone, bonario mago pazzo in una remota villa abitata solo da anime folli? Quanto dello stesso problema è nel grido dell'attrice Ilse che, smania e lacera, a capo di una compagnia di guitti, vaga per il mondo per recare agli uomini la parola ancora incompresa di un poeta scomparso? Viva, Ilse, solo perchè la parola del poeta si è incarnata, ormai, in lei: vive, nel suo mondo di fantasime. Cotrone, solo perchè egli ha trovato il modo di incarnare i sogni, le immagini vaganti nella tenebra mesperiata della notte e della follia. L'incontro fra i due tormenti — vinta la prova della capacità, per l'arte, quando sia un atto di fede, di creare forme vive ed eterne, superiori alla caducità della carne delle forme vive e mortali — porta all'ultimo esperimento. Potranno gli uomini, potranno i servi dei giganti della montagna, schiavi del vero, schiavi della macchina, schiavi della meccanicità costruttiva, comprendere che l'arte è più viva della vita stessa?

Il terzo atto non è stato scritto, e il tema, grandioso nella sua poesia, resta sospeso sui due primi tempi. La risposta all'ultimo quesito fu vietata dalla morte. Doveva restare, a noi, il fulgore del tema, lo sviluppo intensissimo delle situazioni liriche, l'eco dei tragici appelli. Camillo Pilotto, alla fine del secondo tempo, ha detto, con umanissima virtù, la traccia della conclusione. Il pubblico aveva già sentito tutta l'ampiezza del dato lirico proposto dal grande scrittore, in due atti che hanno la colorazione dell'imminente morire, e sono carichi di sogno, di morte, di eternità. Sul palcoscenico del Piccolo Teatro sono stati fatti, da Strehler e dai suoi attori, miracoli per tradurre in pochi metri di spazio questa piangente favola della disperazione e, a un tempo, della certezza di un poeta. Qua e là si è notata la fatica di raccogliere tutto l'affresco nei limiti di una piccola nicchia. Ma l'amore e la cura di tutti hanno fatto dimenticare le angustie. Gli attori dovrebbero essere nominati uno per uno, tutti. Basterà rammentare la Brignone, soprattutto nel primo atto (se Pirandello le avesse insegnata la parte credo non glie l'avrebbe fatta accentuare meglio) e Pilotto, la cui interpretazione è veramente memorabile per l'incisività, la lievità del dire, il calore, e l'arte con cui la parola si appoggia, fantomatica, ai lugubri e magici colonnati di questa cattedrale del sogno sospesa senza confini apparenti tra la ragione e la follia.

Pubblico foltissimo, applaudito saluto iniziale di Paolo Grassi, moltissime chiamate.

Dario Vergani