

17 OTT, 1947

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 quadrotta e 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. Come 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 e immagini, tormenti, convinzioni e disperazioni che portava già da tempo infitto 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 che 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 fanno tanto sangue, e soffrono tanto, in ludo apparire, quasi, dissanguati. Egli non tornerà più ai temi che possono sembrare bossettistici, o novellistici, attenti dal primo realismo del suo racconti, tesi a esplorare 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, amara 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 terribile natis, che la morte ha voluto si chiamasse il Caos.

Quanto del problema umano di Pirandello poeta è adombrato nella parola di Cotrone, bonario mego pazzo in una remota villa abitata solo da anime folli? Quante dello stesso problema è nel grido dell'attrice Ilse che, snitta 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 perché la parola del poeta si è incarnata, ormai, in lei: vivo, nel suo mondo di fantasima, Cotrone, solo perché egli ha trovato il modo di incarnare i sogni, le immagini vaganti nella tenebra inesplorata della notte e della follia. L'incontro fra i due tormenti — vita 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 insegnato la parte credo non gliel'avrebbe fatta accentuare meglio) e Pilotto, la cui interpretazione è veramente memorabile per l'incisività, la levità del dire, il calore, e l'arte con cui la parola si appoggia, fantomatica, ai lugubri e magici colonnati di questa cattedrale del sogno sospeso senza confini apparenti tra la ragione e la follia.

Pubblico foltoissimo, applausito saluto iniziale di Paolo Grassi, moltissime chiamate.

D. B.
vic
Verzani