

Due prospettive su Pirandello

La poesia dissonante di Pirandello

di Francesco Mattesini

Non è facile seguire e cogliere tracce di poesia in uno scrittore quand'egli ha lasciato detto di sperdere fin le sue ceneri al vento perché, scrisse, «niente, vorrei, avanzasse di me». Ma, forse, grazie proprio a questo dolente suggerimento o disperato desiderio, chi legge Pirandello per incontrarsi con lui, poeta, sceglie, isola dai suoi scritti, dalla sua vasta e poliforme produzione, quella parola, fissa quell'idea, ripete quel monologo, recita quel dialogo, rievoca quella didascalia, vero intervallo lirico tra scena e scena. E quindi si riveste ora di questo ora di un altro personaggio e cerca di ricostruire un mondo espressivo che non sia disperso dalla dialettica di un assoluto proverbiale relativismo, quello di *Uno, nessuno e centomila*.

Pirandello è poeta in tutta la sua opera. Ma occorre inseguirlo, ricomporlo come se si fosse, in essa, volutamente celato, dissolto. La sua poesia si può rinvenire sì in certi atteggiamenti di alcuni personaggi tragici più celebri, ma forse e di più sul filo di alcune novelle, tra le «considerazioni» di Cosmo Laurentano, Serafino Gubbio, Vitangelo Moscarda. Poesia fatta di fogli sparsi a stento riuniti: battute rapide, bagliori sinistri, esiti folli, vuoto e nulla, cose e parole. La sua autobiografia di uomo e di poeta pare che si risolva più e meglio in chiave figurativa che descrittiva, tanto meno logica. Egli «scompon» alla maniera, per così dire, di Van Gogh, di Cézanne (intesi come capostipiti di ogni manifestazione espressionistica e surrealistica d'arte moderna). Si direbbe che il mestiere del ritrarre plasticamente, a scacchi, incurante della forma, si sostituisca in lui a quello del narrare e perfino del pensare. Emerge via via la dimensione e il linguaggio dell'immagine umoristicamente scomposta, duplicata, divisa. Prevale la poetica dello specchio impazzito, il moto, la collisione di prospettive, il bianco e nero, la dissolvenza. Una tecnica di avanguardia che prelude all'esperienza nuova e allora ancora *in nuce* del cinematografo, e cioè della sequenza iconica e cangiante, del frammento visivo che fuggendo dall'uno un altro ne fa seguire e crea una forma d'arte adatta a proiettare, sfaccettandolo, il fondo misterioso, immutato e mutevole, della condizione umana. Una *ars scribendi* che ci offre lo «spettacolo» dell'anima intera e spezzata nella infinita molteplicità delle sue apparizioni, delle sue metamorfosi, dei suoi squarci visualizzati. Ora chiusa visibilmente dal «cupo rancore contro la vita», irrigidita in «forma triste di piombo», oppure aperta al «sorriso schietto e lieve» e rifratta e dissolta in una «triste smorfia dura e amara» che sale a contraffare il volto in «riso orribile come squarciato irrimediabilmente».

Questa potenza evocativa riporta in superfici distese e drammaticamente mosse, frantumate eppur continue, illuminazioni interiori, cose viste e cose sofferte, ombre di vita avventurosa, volti spenti, smemorati, smunti, anime distrutte, paesaggi, solitudini, ricordanze, riflessioni, idee, spettacoli naturali di bellezza, esempi di bontà, di miseria e di crudeli ironie. Tale potenza evocativa è come una specie di abile e moderna regista che disperatamente cerca, attraverso la tecnica di un nuovo linguaggio fortemente allusivo, una soluzione di fronte alle ceneri del vuoto e del nulla, un'immagine anche fugace, sebbene storicamente impossibile, di armonia cosmica davanti alla realtà vana e martellante del caos. Di esso Pirandello si dice figlio, di esso si fa interprete nella parola scritta e in quella parlata e rappresentata. «Io sono figlio del caos e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché sono nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco denominato in forma dialettale *càvusu* dagli abitanti di Girgenti, corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco *kàos*». Si serve dunque dell'immagine per rivestire un'idea, anzi un'ideologia, che vede l'uomo «inghiottito dall'ombra che lo segue dappresso», che tenta di dare all'ombra la parvenza certa di persona. E ciò avviene con l'arte di chi sa trattare l'uomo come se questi si disponesse docile alla sua mano di regista amante della dissonanza. La dissonanza in Pirandello diventa struttura. Nelle sue mani il personaggio non è mai un modello inerte, un manichino girevole, un ritratto «bello». Anzi sembra che esso resista ai modi violenti e al taglio brusco e contratto che Pirandello vuol dargli nel volto e nell'anima. La maschera che egli crea pare ribellarsi, muta e impotente, come in una sequenza di Bergman, allo scavo impresso da un «sorriso freddo sulle labbra» o al fotogramma lungamente carrellato che segna «sotto lo sguardo lento degli occhi un'espressione di lieta ironia».

E l'anima anche pare scomporsi e soffrire, ritrarsi, come se si trattasse di forma sanguigna posta sotto «il gioco di finzioni cocenti» ove l'impossibilità di evadere e di comunicare fanno prigione e raffigurano violenza.

D'altro canto si può sentire in lontananza l'eco di una voce che «pare abbia la gioia dell'aria pura, quella stessa gioia dell'aria che trema nella gola delle allodole», ma non è che un breve anche se squisito commento musicale, una sorta di colonna sonora che annuncia la tragedia più di quanto non lo faccia il silenzio, e dà alla figura del personaggio la forma assurda di un'incipiente pazzia o di una vita che si spegne, di una fede che muore. E frequentemente anche il paesaggio si associa alla tensione drammatica nullificante con una regia fotografica gettata e prolungata in orizzonti che si aprono sul «vuoto di un tempo senza vicende», su panorami di città, come Girgenti, «silenziosa e attonita superstite nell'abbandono di una miseria senza riparo».

La terra stessa appare dolente, ferita, vuota, «inzuppata di pioggia e di tedio» o bruciata dal sole nume inclemente, demone indigeno che, ironicamente, «addormenta finanche le parole in bocca». Esso pure figura, personaggio in un mondo di ombre in cerca di dare una «certa apparenza», una «certa consistenza» a questa «minchioneria massima che chiamiamo vita».

Pirandello nello stesso tempo in cui penetra e percorre i labirinti dell'inconscio

si fa cercatore di realtà visibili, maestro di uno «stile di cose» per via di poesia. È un ragionatore fantastico, un «viaggiatore senza bagagli» in cerca di limiti, di immagini di contorni figurati, *fuori di sé e al di là di sé*. I colori parlano al posto delle parole e diventano cifre, simboli di emozioni, sentimenti interiori, situazioni *autres*. Si leggano, ad esempio, novelle quali *La rosa*, *Notte*, *Padron Dio*. La sua poesia è questo ritorno alle cose e ad esse approda con lo stupore di chi le scopre la prima volta, fanciullo redivivo, novello Adamo, non più logico cultore dell'assurdo, del paradosso, sibbene «estatico», non più «analitico», bensì «contemplativo». Compenetrato, cioè, della vita di ogni cosa e assorto nel ritrarla sul «cader della sera» («mi pareva di divenir quasi il mondo, che gli alberi fossero mie membra, la terra fosse il mio corpo, e i fiumi le mie vene, e l'aria la mia anima»), ovvero nella profondità della notte rischiarata dalla luna «ignara» eppur partecipe, alla maniera di Leopardi, del destino miserevole dell'uomo. «Grande, placida, come in un fresco, luminoso oceano di silenzio — si legge nella stupenda novella *Ciàula scopre la luna* — gli stava di faccia la Luna. Sì, egli sapeva, sapeva che cos'era; ma (...) ora, ora soltanto, così sbucato di notte, dal ventre della terra, egli la scopriva. E Ciàula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell'averla scoperta, là, mentr'ella saliva pel cielo, la Luna, col suo ampio velo di luce, ignara dei monti, dei piani, delle valli che rischiarava, ignara di lui, che pure per lei non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore».

Il punto vivo di Pirandello poeta è dunque *fuori all'aperto* in una sensazione di armonia edenica che sa di primitivi candori quasi si direbbe impossibili da concepire e da godere entro un sistema di vita che non conclude. Alla maschera tragica si sostituisce la maschera lirica che Pirandello assume per intraprendere il suo ultimo viaggio verso un *oltre*, senza meta, nel segno di una metafisica negativa, tramite l'immersione nella natura, contro la storia. La natura assurge così a dignità di mito che salva, in quanto appunto è simbolicamente intesa come libertà dalla «forma», perdita di coscienza, abbandono della riflessione, dissolvimento della ragione. «Non aver più coscienza di esistere», diventare cosa e condividere il sentimento d'impasibilità che dalle cose spira come succede in Serafino Gubbio operatore, in Vitangelo Moscarda, protagonisti-simbolo di questo processo non tanto verso l'inconscio quanto piuttosto verso l'annullamento dell'io totalitario, panlogico, unica soluzione con cui il personaggio si affranca dalla pena di vivere. E proprio nelle cose che la contemplazione trasfigura in una selva di simboli, non è difficile scoprire la traccia poetica di una pacata se pur dolente e panica riconciliazione cosmica, quel naufragio nell'infinito di leopardiana memoria: una strada immaginaria dove l'uomo si sente vivere fino al vertice di un'estasi che è tutta classica, tutta greca, e non certo crepuscolare: «Perdersi, abbandonarsi tra l'erba, al silenzio dei cieli, empirsi l'anima di tutta quella azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria». Si ha l'impressione di un ritorno alle origini del mondo (e quindi alla nascita della poesia che da quelle origini trae respiro), quando le albe erano fatte di sole benigno e di notte amica, e l'uomo poteva ascoltare una musica, la colonna sonora