

# PIRANDELLO

## MARIO MISSIROLI: I GHETTIZZATI E L'IMPOSSIBILE SALVEZZA

intervista di paolo bertetto

D. - *Perchè hai deciso di mettere in scena «I Giganti della Montagna», un'opera complessa, di difficile lettura e per di più incompiuta?*

R. - *I Giganti della Montagna* è una sorta di grande archetipo aperto, un mito relativo al concetto dell'arte, alla sua vivibilità, alla sua morte, al suo congenito senso della morte. Per Pirandello l'arte è sorella della morte. Chi entra in contatto realmente con quella sorta di straniamento che l'arte produce nei confronti del vivere, dell'essere, entra in un'area dell'esistenza che contempla se stessa in modo tale da rimandare immediatamente ad una pericolosità mortale. La metafora o il racconto dell'esistente in termini artistici fermano necessariamente il momento del vivere e lo trasferiscono in una estraneità lontana dal quotidiano e dominata dalla morte.

L'arte — dice Pirandello in quest'opera — recando con sé il tragico, il rapporto con il morire, è votata a fallire dal punto di vista sociale, e a non essere compresente mai, nemmeno con la società che la esprime. L'arte non serve mai, non dimostra mai: quella dell'arte è una

tragedia permanente, un fatto categorico, un mito. L'arte è la morte congenita in presenza del vivere.

Mi pare che oggi, dopo un decennio di sostanziale obliterazione o negazione della pratica artistica, ci sia la tendenza, il bisogno di ritornare non solo all'esercizio, ma al ripensamento dell'arte e del suo significato. Ora, nel teatro moderno *I Giganti della Montagna* sono una sorta di bibbia necessaria per ricominciare a pensare al problema dell'arte e del teatro. Il discorso di Pirandello è qui infatti molto articolato ed ha insieme un carattere analitico e profetico. C'è un livello più basso, quello della Compagnia della Contessa, che propone una problematica sull'esercizio dell'arte addirittura di tipo sociologico. Il teatro istituzionale degli anni trenta viveva, come la Compagnia della Contessa, una crisi mortale: la sorte di quella Compagnia cacciata dal territorio metropolitano in una landa sperduta è evidentemente una metafora della situazione del teatro di quegli anni.

C'è poi un discorso di livello superiore che riguarda il teatro e i suoi artefici come interpreti: in quel periodo, infatti, entra in crisi il concetto di attore come officiante, cioè come tramite verbale tra il poeta e il pubblico. Questa triade di elementi in dialettica tra loro, l'autore, l'attore, il pubblico, sta saltando. Pirandello lo avverte con un'intuizione importantissima che anticipa l'evoluzione del teatro: egli non riconosce più all'autore di poter vivere e di essere capito (e il poeta de *I Giganti* si è suicidato), nè agli interpreti di essere legittimati a interpretare. E

---

Illustrazione: Mario Missirolì, intervistato da Paolo Bertetto (novembre 1979).

# E MITO DELL'ARTE

nel teatro di oggi il poeta che scrive a tavolino non esiste più e l'attore come mediatore carismatico non ha più quel ruolo, è dovuto diventare autore dello spettacolo, ha dovuto dialettizzarsi socialmente e professionalmente in modo molto più profondo. E ovviamente anche il pubblico oggi è cambiato, è infinitamente più capace di una reinterpretazione propria, di un'appropriazione del farsi teatrale.

Un altro momento rilevante de *I Giganti* è costituito dal gruppo degli Scalognati. Essi sono una anticipazione geniale, profetica di un certo tipo di farsi dell'arte che si è diffuso in questi ultimi tempi. Sono una sorta di comunità utopica, di piccola ecclesia toccata da Dio, una specie di escrescenza della società industrializzata che si è eclissata dal mondo e si è andata ghezzando per «vivere l'arte come vita e la vita come arte», non secondo l'accezione dannunziana, ma in senso religioso, esoterico. Ed anche nel delineare la figura e la funzione dei Giganti, Pirandello ha mostrato grandi capacità intuitive e prefiguranti. Egli è andato al di là del suo tempo nell'immaginare i Giganti. I Giganti non sono soltanto i nazifascisti che incombono, nè solo la grossolanità dei tempi. Sono le forze che hanno costruito il mondo moderno e che rifiutano radicalmente l'arte considerandola al massimo un possibile passatempo per i loro dipendenti. Dal punto di vista drammaturgico, mi sembrano particolarmente efficaci proprio perchè sono assenti, sovrastano senza mai apparire. L'intuizione di Pirandello consiste anche nel non



aver scritto un dramma sociologico o politico.

Ma vorrei aggiungere che mettere in scena *I Giganti* è più importante ancora perchè si tratta di un'opera incompiuta. Per un destino «fortunato» Pirandello ha vissuto morendo «in proprio» il culmine della sua intuizione nei confronti dell'arte. Il capolavoro artistico è nella sua morte, nella morte dell'autore. Pirandello ha introdotto ancora — questa volta involontariamente — se stesso nell'opera. La sua morte è l'apertura di un'opera che altrimenti sarebbe forse risultata un'opera chiusa.

D. - «*I Giganti della Montagna*» rappresenta un modello drammaturgico anomalo nell'ambito del teatro di Pirandello. Perchè Pirandello sceglie la dimensione del



## TEATRO: pirandello e mito dell'arte



*mito, cioè una struttura favolistica, da parabola esemplare?*

R. - A me pare che nei tre «miti» (*La nuova Colonia, Lazzaro, I Giganti*) la necessità di quella forma sia implicita. Con i tre miti Pirandello ha esaurito la sua storia di uomo di teatro. Le sue esperienze di drammaturgo sono già finite. La dimensione del mito mi pare un tentativo di Pirandello di andare oltre la propria drammaturgia. Dopo aver scritto opere interamente metateatrali, scegliere una forma così elementare, così disadorna come quella del mito, della favola, è un tentativo che denota una maturità raggiunta. Egli affida a una forma priva di *chance* messaggi così intensi che non hanno più bisogno di stupore, di clamore formale. L'idea di usare un «attrezzo obsoleto» come il mito mi pare molto moderna.

---

*In alto: Annamaria Guarnieri durante le prime prove dei «Giganti della Montagna» di Pirandello, regia Mario Missiroli, Teatro Stabile di Torino, novembre 1979. La Guarnieri interpreta la Contessa Ilse.*

*[Le illustrazioni sono tratte da foto di Massimo Forchino; courtesy ufficio stampa Teatro Stabile di Torino]*

D. - *I problemi della messa in scena: come non fare apparire a livello di scrittura scenica il mito un attrezzo obsoleto; come realizzare visivamente la dimensione dell'immaginario e la struttura di favola; come impostare la recitazione degli attori; e, infine, come risolvere il problema dell'incompletezza dell'opera?*

R. - Alla luce di quanto si è detto, che tipo di spettacolo? Io prendo alla lettera alcuni dati. La Compagnia della Contessa è una compagnia istituzionale del teatro italiano degli anni trenta. Quella compagnia non ha più vita davanti, ha finito la sua funzione. Per la mia messinscena io formo un gruppo di attori capaci di rappresentare e fisicamente e artisticamente questa situazione. Scelgo attori fuori ruolo per età: una delle caratteristiche di quegli attori è di essere spesso fuori ruolo. L'attor giovane avrà 50 anni. Scelgo degli attori capaci di portare tutto un bagaglio di cattive intonazioni, di cattivo recitare, da Teatro Excelsior 1930, attori capaci di essere *démodés*. Questa compagnia sarà una compagnia terribilmente da foto di ristorante: baveri alzati, sciarpe, cachemire, finta eleganza. I due corifei, però, Ilse e Cotrone, saranno più complessi, giocheranno più liberi. Gli Scalognati, invece, sono mostri di un'antica Italia, di un'antica Europa, poetici «lumpen». La loro presenza fisica, i loro costumi saranno quindi una metafora di tutti coloro che sono nei ghetti: il manicomio, l'ospizio dei vecchi, l'ospedale. I ghettizzati sono tutti parenti tra loro nella bruttezza, nella difformità e nell'estrema povertà e approssimazione del costume: penso, per esempio, al pigiama al posto del vestito, al vestito con le pantofole ecc. Sono convinto che l'utopia presente negli Scalognati venga fuori solo in panni terribil-



mente e angosciosamente drammatici. Credo che la letizia di questi personaggi, imbozzoliti in situazioni grottesche di costume, ridicoli fisicamente, patetici, dovrebbe determinare proprio lo straniamento necessario.

La scenografia. Job ed io abbiamo mitizzato quel mito. Si dice di una villa fatiscente che sarebbe in una valle. C'è solo la valle, non c'è null'altro, una valle dove si capita, dove vengono dei 'malcapitati'. In questo luogo — così l'abbiamo immaginato — si può entrare, addirittura si casca dentro, ma non si esce più. E' una specie di valle di rifiuti, una pattumiera del mondo. Vedi il cielo, ma non puoi risalire quei pochi metri ripidi che ti separano dal mondo. Direi che è una scenografia molto beckettiana. Si tratta quindi di uno spazio scenico estremamente ultimativo e terroristico che, tuttavia, non può stare in un luogo alternativo, in un hangar o in un garage, ma deve stare, obsoleta com'è la situazione, in un palcoscenico, in un teatro. Quindi, tutta l'inventiva di cui è capace la fantasia dei personaggi è la fantasia del teatro, la fantasia della soffitta. L'Angelo Centouno viene giù dalla soffitta e gira come un attrezzo scenico; e anche i fantocci sono attrezzi scenici che popolano di una ulteriore, lagrimevole e amara povertà questo mondo così ridotto. Mi interessa infatti rappresentare la dimensione dell'immaginario più in termini teatrali che in termini magici, privilegiando quindi l'aspetto dottrinario e teorico nei confronti di quello emotivo. Non desidero suscitare sorpresa, stupore nel pubblico, ma stimolarne la capacità di decodificare il significato della proiezione immaginaria.

Infine, il problema della incompiutezza dell'opera. Ho deciso di non fare recitare una parola in più di

quanto ha scritto Pirandello. Non intendo seguire il racconto del figlio. Per me la morte di Pirandello, l'incompiutezza dell'opera «è» il finale dell'opera. *Il senso dello spettacolo è la morte dell'autore.* Lo spettacolo si troncherà senza una chiosa. Come si tronca è meglio vederlo che dirlo.

(Intervista rilasciata a Paolo Bertetto nel settembre del 1979).

## L'ARTE L'IMMAGINARIO E LA MORTE

di paolo bertetto

Opera incompiuta, *I Giganti della Montagna* appare da sempre, allo spettatore/lettore e al critico, un testo di difficile interpretazione, una struttura aperta e plurisignificante, ordita su un tessuto drammaturgico ambiguo e problematico. Definito dall'autore stesso un «mito», situato in «tempo e luogo indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà», *I Giganti della Montagna* rappresenta in fondo un lavoro sostanzialmente anomalo nel quadro della produzione pirandelliana, non tanto per i temi affrontati, quanto per la scrittura scenica, il modello drammaturgico adottati e per la negatività radicale del messaggio proposto.

E' un testo che, nonostante l'incompiutezza, si rivela estremamente più complesso e più attuale degli altri miti pirandelliani (*La nuova Colonia* e *Lazzaro*) sia per la chiarezza dell'invenzione scenica che per l'intreccio di nodi essenziali e tragici della meditazione del drammaturgo. Quello che è in gioco, infatti, ne *I Giganti della Montagna* è il destino stesso della poesia e del teatro, dell'arte *tout court*, nella società contemporanea, cioè la



## TEATRO: pirandello e mito dell'arte



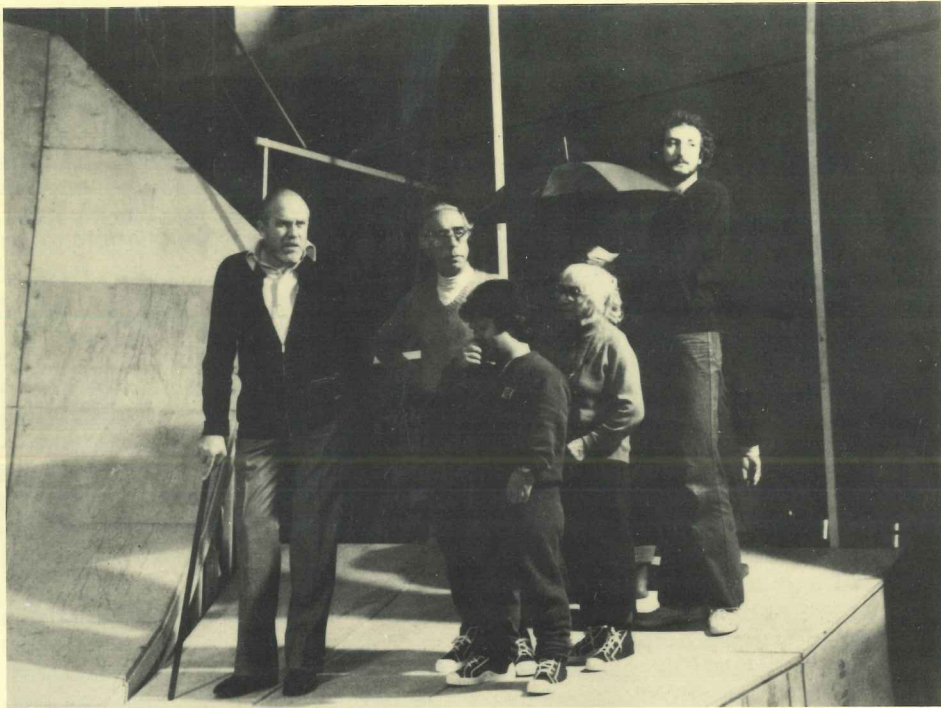
possibilità di produrre forme simboliche autonome dai codici ufficiali e di diffondere nel tessuto sociale messaggi e modi di comunicazione non legati alla dialettica dello scambio. Il discorso è elaborato da Pirandello non con una azione drammatica situata nella dinamica del reale e dei comportamenti sociali, ma all'interno di una dimensione irreali, di una struttura da parabola esemplare, profondamente innervata di simbolicità. I personaggi dell'opera, infatti, non sono certamente rigide allegorie, ma neppure individui caratterizzati psicologicamente e socialmente. Sono *personae*, maschere, che rappre-

---

*Illustrazioni: foto d'insieme delle primissime prove al Tst dei «Giganti». Gianni Agus interpreta il Conte, Pina Cei la Vecchia, Gastone Moschin il Mago Cotrone.*

sentano singolarmente, e collettivamente modalità essenziali del destino storico, dell'epocalità, ed agiscono in uno spazio di particolare risonanza semantica e di ipersignificazione. Tutta l'azione drammatica è astratta dal contesto dell'agire, proiettata in una dimensione di esemplarità assoluta e diventa traccia di un destino che non investe solo gli individui, ma la possibilità stessa dell'immaginario e della poesia.

Attraverso l'azione di una compagnia di attori respinti dal pubblico ed emarginati dal circuito spettacolare, Pirandello intende definire la condizione tragica dell'arte nella società industriale, dominata dalla produttività e dallo scambio. La Compagnia della Contessa, che si propone di diffondere non un teatro di intrattenimento ma un teatro di poesia, è infatti segnata dal falli-



mento e dall'ostracismo sociale; emarginata dal mercato teatrale, ridotta a poche unità, in preda a ristrettezze economiche, vive in una sorta di delirio ad un tempo di autoesaltazione e di autopunizione, in cui la dimensione del reale e quella dell'immaginario, le proiezioni fantastiche e i duri contorni delle cose si mescolano inscindibilmente.

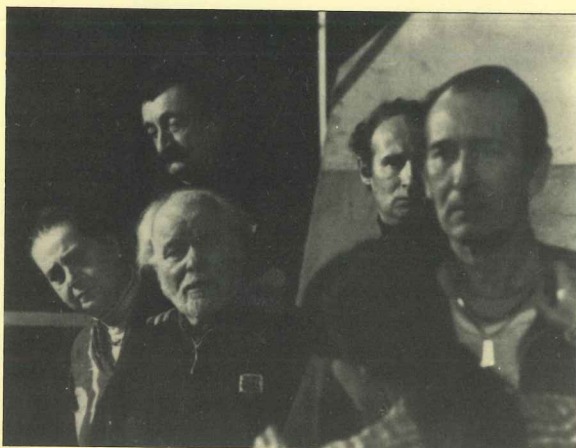
Al centro del gruppo teatrale è il personaggio di Ilse, la Contessa, segnata nello stesso tempo da una dedizione totale all'arte e da una disperazione esistenziale profonda. Ilse è la maschera esemplare dell'accettazione dell'esperienza estetica in tutte le sue valenze e quindi soprattutto in quelle più profonde, cioè tragiche, ed è insieme l'immagine stessa dell'arte nel suo itinerario sociale e nel suo destino di disperazione. L'avventura di Ilse è infatti caratterizzata dal massimo

della sublimazione e dal massimo del delirio, dalla finalizzazione totale degli atti e dalla loro insensatezza totale, rispetto alle leggi del reale. La sua determinazione è il segno di una vocazione integrale dominata dalla disperazione e votata senza remissione possibile alla morte. E il destino di Ilse come il destino della Compagnia sono già totalmente tracciati verso la negatività della morte.

Il desiderio di diffondere socialmente la poesia si scontra con l'impossibilità storico-epocale del progetto. Infatti, nella società produttiva articolata in un potere lontano e indifferente, malato di gigantismo (il riferimento al fascismo è evidente) e in un mondo di servi rozzi e brutali, non c'è spazio alcuno per il messaggio poetico e il tentativo di comunicarlo viene punito sbrigativamente con il linciaggio e la morte.



## TEATRO: pirandello e mito dell'arte



La tragicità del destino dell'arte è, quindi, radicale e non lascia alcuno spazio possibile di recupero. D'altra parte la tragicità del destino dell'arte è anche sottolineata nell'opera dal suicidio dell'autore del testo rappresentato dalla Compagnia della Contessa. E' un suicidio motivato da un duplice frustrato rapporto con la sublimazione totale dell'arte e dell'amore. Ma, ovviamente, nel contesto de *I Giganti della Montagna* è il discorso sull'impossibilità dell'arte a essere privilegiato, sino a costruire un gioco di specchi estremamente inquietante. Perché il testo da rappresentare, *La favola del figlio cambiato*, è un testo di Pirandello, scritto nel 1932 per un'opera di Malipiero. E il suicidio del giovane autore è in fondo la traccia simbolica, il segno allusivo della morte in atto di Pirandello: non solo come consapevolezza del drammaturgo dell'approssimarsi della propria morte, ma anche come intuizione della connessione irrimediabile con la morte in quanto orizzonte specifico dell'esperienza artisti-

---

Sopra: un'altra foto d'insieme delle prime prove dei «Giganti» al Tst.

ca, e come volontà di non fermare più la vocazione fatidica alla morte dell'artista autentico.

L'orizzonte della morte, il rapporto poesia/morte sono allora la struttura fondamentale su cui si articola l'opera; tutto il discorso sul destino dell'arte, sull'impossibilità della diffusione dell'arte nella società industriale e produttiva è dominato dall'ossessione tragica della morte, che va al di là della struttura di parabola, di mito, del testo e incombe in tutto il tessuto drammatico. La morte dell'arte, la morte dell'artista, la morte di Pirandello stesso attraversano tutta l'opera e ne fanno una sorta di labirinto fantasmatico in cui i sensi si sovrappongono e si nascondono per rimandare ad altro ed aprirsi sugli estremi.

Ma il pessimismo di Pirandello è ancora più radicale: il rapporto con l'arte e con la morte non salvaguarda neppure la dimensione del sublime, del rigore esistenziale, ma definisce uno status di sconfitta permanente e di disperazione cui in fondo non sono estranei aspetti grotteschi e patetici. Il delirio di Ilse, la dedizione del Conte sono non già il segno di un sublime tragico realizzato, bensì della miseria della sconfitta, che sembra non assicurare neppure più la dignità al perdente. L'orizzonte dell'arte sconta una tale estraneità e demotivazione rispetto alla società formata, da non garantirsi neanche più una dimensione di valore e di rigore.

Tuttavia, nell'opera pirandelliana l'estraneità al mondo produttivo e convenzionale non è vissuta soltanto dagli attori della Compagnia della Contessa, ma anche dal gruppo dei cosiddetti Scalognati e dal loro personaggio più significativo ed emblematico: Cotrone. Cotrone rappresenta un tipo diverso ma non alternativo di estraneità e di marginalità rispetto alla società organiz-



zata; è il rifiuto dei valori tradizionali, dei codici diffusi di comportamento, l'opzione per il potere smisurato della fantasia e per la sua miseria operativa, per l'utopia dell'invenzione pura incontrollata e per la rinuncia al mondo. Ma l'eroismo del suo rifiuto è come mitigato e ridimensionato dal gruppo di 'mostri' che gli stanno attorno, i quali rappresentano non tanto una verifica negativa quanto un abbassamento radicale della qualità del rifiuto. Così Cotrone (in cui alcuni critici hanno voluto, a mio avviso erroneamente, individuare una proiezione di Pirandello stesso) si muove in un mondo in cui l'immaginario, la fantasia possono essere materializzati e concretizzati, ma dove sembra tragicamente assente la possibilità di liberazione e di felicità. «Alienati da tutti» Cotrone e gli Scalognati hanno rotto ogni rapporto con il reale e producono forme cangianti e mutevoli cui è in fondo sottratta ogni motivazione: la loro libertà è una sorta di vuoto pneumatico nel quale c'è posto per tutto proprio perchè non c'è bisogno di niente e la produzione fantastica si può dispiegare in tutti i modi perchè nulla ha un senso.

L'immaginario prodotto da Cotrone e dai suoi è così l'altra faccia dell'immaginario dell'arte: entrambi assolutamente estranei al mondo reale e improduttivi, entrambi destinati all'insensatezza del delirio, entrambi dominati dalla non-necessità. Ma mentre l'immaginario dell'arte è connesso alla tragicità della sanzione negativa e della morte, l'immaginario puro di Cotrone è destituito di ogni controllo e di ogni sanzione e gira come una spirale impazzita senza condurre da nessuna parte e senza distruggersi. L'immaginario è dunque l'altra grande dimensione dell'opera. Il mondo di favola in cui si svolge l'

azione, infatti, è esso stesso non solo un prodotto particolare dell'immaginazione soggettiva, ma il segno materiale, spaziale, scenico della centralità della tematica dell'immaginario nell'opera. Ed il suo carattere di esemplarità da parabola lo fa anche diventare il luogo di una verità simbolica che altrove forse sarebbe difficile reperire.

Ecco allora che la scelta da parte di Pirandello del modello drammaturgico del mito diventa più chiara. La dimensione del mito, la favola, l'immaginario sono il luogo di una verità possibile che il mondo ed il linguaggio convenzionale occultano. Ma sono anche il luogo in cui la verità della morte dell'arte nella società contemporanea palesa nello stesso tempo tutta la sua tragicità e tutto il suo grottesco, tutta l'irrimediabilità dell'accadimento storico e tutta la sua inutilità e insignificanza sociale.

La morte dell'arte e l'ineffettualità dell'immaginario non possono neppure scalfire il funzionamento sociale della macchina produttiva, lo sviluppo delle forme di socializzazione alienata, la funzione direttiva dei Giganti e quella esecutiva dei servi. All'artista non resta che l'esilio o il silenzio. Cioè la morte.

Paolo Bertetto

## LO SPAZIO SCENICO

di maria teresa roberto

Lo spazio scenico dell'edizione del Teatro Stabile di Torino de *I Giganti della Montagna* (novembre 1979) è stato ideato da Enrico Job, che già aveva curato i costumi per la messinscena strehleriana.

Le indicazioni di Pirandello — precise nel delineare uno spazio naturalistico caricato in secondo grado di valenze simboliche — si

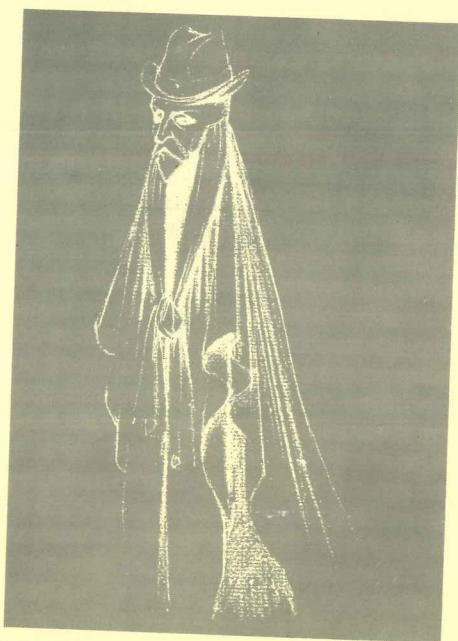


## TEATRO: pirandello e mito dell'arte

tuano l'azione, secondo il tradizionale equilibrio tra interno ed esterno, in un fondo valle dalla vegetazione scabra, occupato da quel che resta dei fasti eclettici di una villa signorile ridotta alla fatiscenza: un ossianesimo da Anni Trenta, che Job respinge per perseguire, invece, una spazialità astratta capace di esibire un significato attraverso la sua geometria e un movimento grazie al suo centro gravitazionale.

La sospensione di questo testo incompiuto, accolta e accentuata da Missiroli, si visualizza in un oggetto scenico nitidissimo, nelle pareti metalliche di un contenitore le cui concavità sono accompagnate e segnalate da una trama di squadrature: paralleli sfuggenti all'infinito e meridiani convergenti al centro.

La chiarezza non esclude tuttavia



La «maschera del poeta», bozzetto di Enrico Job che ha ideato lo spazio scenico dei «Giganti» per il Teatro Stabile di Torino.

lo spalancarsi di una prospettiva di ambiguità; lo spettatore percepisce una fessura che si apre tra superfici di differenti curvature e l'inquietudine è prodotta non da un gioco di illusionismo optical, ma da una possibilità, concettualmente precisa, inerente alla sfericità, al suo dilatarsi e al suo relazionarsi tangenzialmente ad altre superfici.

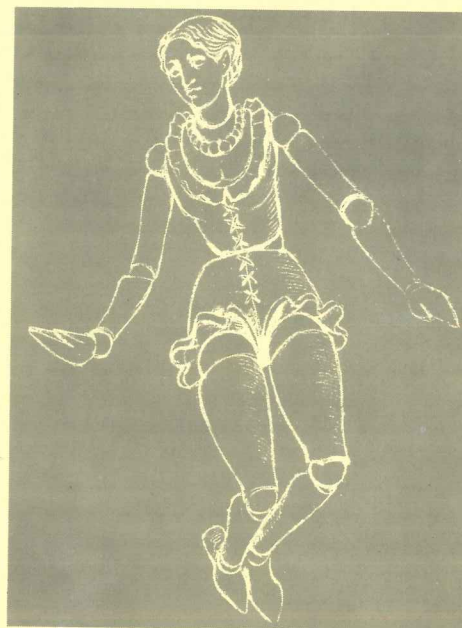
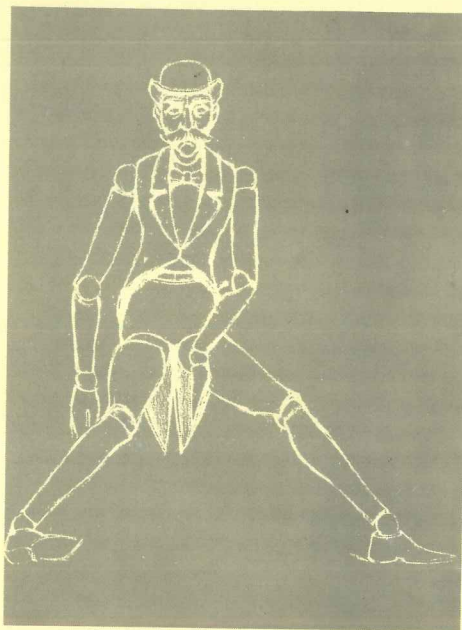
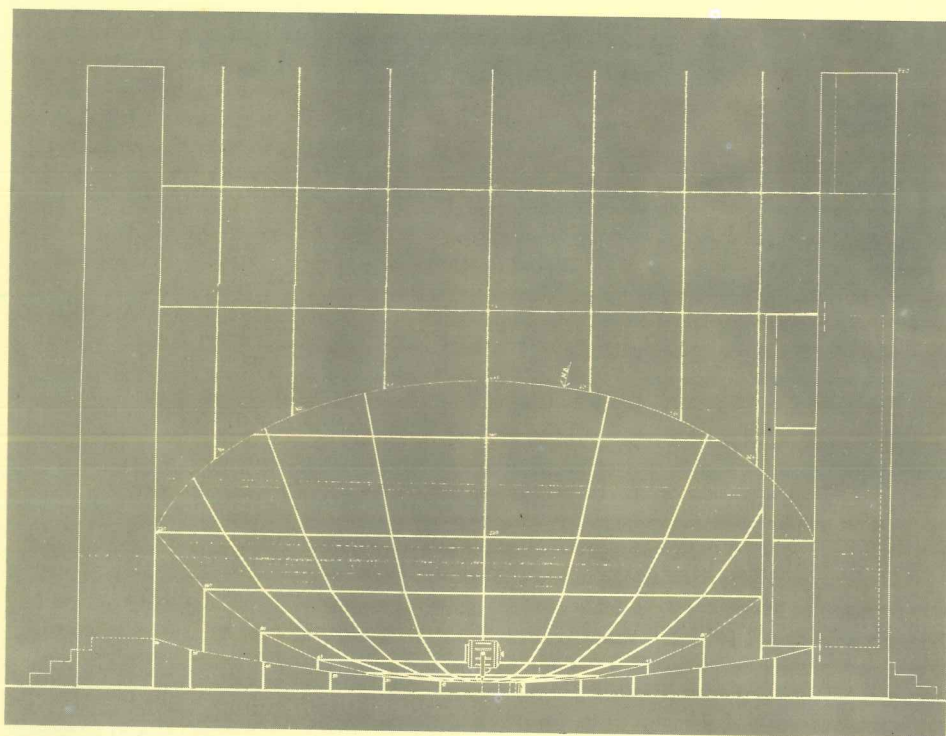
Abolite la rappresentazione e la suggestione ambientali, la scena accoglie il sostanzarsi di un luogo mentale, estraneo alle dimensioni e ai progetti che hanno corso nel reale, dove l'arte non ha alcun peso sociale, non ha valore se non nel proprio dominio separato, in cui attrae chi la pratica senza consentirgli alcuna possibilità di ritorno.

Gli attori entrano o meglio cadono in scena attraverso la fessura e cercano poi ripetutamente e invano di risalire lo scivolo percorso in discesa, venendone ogni volta puntualmente respinti. L'esterno, il cielo, il reale — ciò che sta fuori dall'universo avvolgente e materno del simbolico teatrale — incombono come ossessione costante, come frutto proibito che si avvicina per sottrarsi, portando il privilegio dell'arte a sfociare in un destino di illusione, di frustrazione, di morte.

Se l'arte è superflua, dice Job, il suo tempio è una trappola e i suoi adepti — si tratti di grande arte o di paccottiglia — vivono la finzione come una realtà ineludibile e schiacciante. Ma lo spettatore, dalla sua posizione privilegiata, può distinguere i fili che muovono le marionette, riconoscere il potere illusionistico dei riflettori, meditare sulla circolarità della rappresentazione, raccogliere il segnale delle autocitazioni, ritrovare i meccanismi della finzione teatrale, smontare la magia da cui gli attori sono travolti e leggerne la separatezza.

Maria Teresa Roberto





Due 'marionette' di Job: «il vecchietto del pianino» e, a destra, «la sguadrinella». In alto, disegno di una scena fatta con pannelli

di lamiera di ferro: al centro, un proiettore di cui questa scena è come l'emanazione luminosa [courtesy Enrico Job].