

cominciata a scrivere e non finita, pensa bene di terminarla, dato che la sua scrittura è identica a quella del figlio. In tale lettera, indirizzata a Lucia, la donna amata dal defunto, s'implora costei di venire. Donn'Anna la completa e l'imposta. Non una parola sulla morte: la donna riceverà la lettera dell'uomo amato e correrà da lui, ma non lo troverà. A riceverla sarà Donn'Anna che, nascondendole pur sempre la verità, la farà dormire nella camera del figlio morto, e sapendola incinta, più che mai confermerà ora la sua convinzione che il figlio è vivo.

Ma quando arriva la madre di Lucia per riprendersela, allora Donn'Anna avverte con evidenza la morte del figlio. E a Lucia che vorrebbe restare con lei e con lei attendere il nascituro che dovrebbe accomunarle entrambe per sempre, dice: «No... Io non posso più... Io pensavo a me, e non al piccolo che verrà...». Infatti, per la società in cui sta per nascere, sarà vietato al piccolo di portare il nome del padre. «Va, figlia mia... va verso la tua vita, va a consumarti a tua volta, povera carne sofferente. *La morte è ben questo*».

MATER DOLOROSA: una madre è veramente tale nell'atto in cui si priva del figlio. È allora che lo dà veramente alla luce, proprio quando se lo vede andar via, morire. Già prima, del resto, Donna Anna aveva detto: «Ma sì, egli vive per me, egli vive di tutta la vita che gli ho sempre data: la mia vita, la mia, e non la sua, che io non conosco». Ecco — ripeto —, a me pare che la problematica pirandelliana trovi qui la sua origine più trasparente: in questa profferta d'amore. Di un amore assoluto, estremamente transitivo. Un amore dell'altro *per quello che egli è* e che noi non conosciamo: amore per chi ci abbandona.

### **Trovarsi di Pirandello al Valle di Roma**

In tanta ripresa pirandelliana, ecco *Trovarsi* al Valle di Roma. Della commedia che Pirandello scrisse per Marta Abba, De Lullo ha curato la regia per Rossella Falk. Nessun'altra analogia che questa: di onorare un'attrice, offrendole un cavallo di battaglia. Ma lo spettacolo è atono come una

copia conforme, e anche talora inattendibile, dato che la copia conforme concerne un modello di quarant'anni fa e, quindi, qua e là presumibilmente scaduto, come ad esempio in quel considerare una attrice quasi una sorta di eccentricità vergognosa.

È anche vero, d'altra parte, che io parli di copia conforme pur riconoscendo che De Lullo ha cambiato il finale della commedia, in quanto ha sostituito quello che c'è, e che è un atto di sfida dell'attrice contro coloro che l'hanno prima giudicata, con un passo (abbastanza verboso, se preso a sé) stralciato dai *Sei personaggi*. Ebbene, proprio questo cambiamento prova, a mio avviso, che De Lullo ha poco approfondito il lavoro, attenendosi ad una piatta superficie di belle parole tra le quali potesse volteggiare a suo agio la scontata figura dell'attrice dalle cento facce non sue ma priva di un volto proprio.

Ridotta all'essenziale, la trama di *Trovarsi* è questa. Una signora, di quelle che fino a pochi anni fa erano definite «bene», ospita un'attrice, sua antica compagna di scuola, e invita i suoi amici a conoscerla. Quantunque storicamente consueta, questa premessa ambientale non può essere né taciuta né tacitata con una inappuntabile scenografia floreale di Pier Luigi Pizzi. Deve essere bensì messa nel dovuto rilievo, perché è condizionante: anche in *Costi è, se vi pare*, anche in *Come tu mi vuoi*, s'hanno premesse del genere, dove se ne va quasi per intero un atto ad ascoltare i giudizi vari che s'accavallano sul protagonista, il quale comparirà solo più tardi e verrà svolgendo la sua azione in collusione con quei giudizi. Ora, tali giudizi potranno anche apparire scaduti oggi, ma, se l'azione del protagonista è ritenuta ancora attuale, è appunto qui che s'attizza l'opera dell'interprete, la quale deve consistere nel trovare gli equivalenti più attendibili per rendere verosimili le premesse ambientali che condizionano l'azione del protagonista.

Veniamo infine al fatto. La detta attrice, che si chiama Donata (anche qui i biografi potranno dire che Pirandello impose al personaggio il nome di una sua conoscente: tuttavia, nel segno oggettivo dell'opera, tale nome viene ad acquistare un senso tutt'altro che occasionale); l'attrice, dunque, che si

chiama Donata, s'innamora — né occorre sapere come o a che punto — di un giovane tutto « natura », per il quale *amare* vuol dire *essere amato*. Mentre per lei, attrice (cioè « artista »), è il contrario: *essere amata* vuol dire *amare*. Innamorandosi, quindi, del giovane, ella s'illude per un momento di ritrovarsi in se stessa, nella sua carne, sentendosi amata; ma è allora, sul punto di capovolgere nell'amore ricevuto l'amore da « donare » (vedi ora il significato tutt'altro che casuale del suo nome), proprio allora che si perde e come attrice e come donna. Infatti, quando torna sulle scene, e lui è presente in teatro, s'avvede di non saper più recitare, ma rientra subito nel pieno delle sue forze non appena egli se ne va (e se ne va perché, dato il suo naturale egoismo, quell'attività spettacolare lo ingelosisce).

Il fuoco, insomma, di *Trovarsi* è l'arte dell'attore, direi meglio l'arte tout-court, che per Pirandello viene a confondersi con la vita morale e si prospetta come *amore*, ma come amore assolutamente transitivo: come *abnegazione*. Sono rivelatrici queste battute del prim'atto, mentre gli astanti in scena spettegolano sull'attrice che non è ancora comparsa. SALÒ: « Ma una vera attrice, creda, marchesa, è sempre una rara eccezione. Quando diventa donna come tutte le altre e si fa una vita per sé e se la vuol godere, nella misura che se ne lascia prendere finisce d'essere attrice ». LA MARCHESA: « Come se ci fosse un'incompatibilità! ». SALÒ: « C'è! E si

chiama *abnegazione*, nel senso più proprio della parola: *negare se stessa, la propria vita, la propria persona, per darsi tutta e darla tutta ai personaggi che rappresenta*. Invece comunemente si crede che per l'attrice l'arte sia soltanto una scusa al malcostume ».

Il tema dell'attore ritorna spesso in Pirandello, starei per dire sempre. Vi torna accanto agli innocenti, ai poveri, alle prostitute: ai primi, dei quali l'attore condivide la passività, poiché — chiamato, come attore, ad agire — non si vede ma è nondimeno visto e giudicato; ai secondi, cui l'assimila un assillante nomadismo; alle ultime, in quanto, come loro, dà tutto se stesso. La si vede bene, del resto, nei *Giganti della montagna*, questa alleanza tra poveri, commedianti e prostitute (quella Maddalena che s'aggira senza mai parlare sulla scena!): sono le sole persone che possano incontrarsi in un territorio disertato dalla superstizione, esse, che alla superstizione non abboccano perché chiamate, o costrette, a credere nella vita.

Ora, questa fede nella vita, molto forte in Pirandello a malgrado del suo conclamato scetticismo, è infine l'amore con cui s'identifica l'arte per lui, fino al sacrificio della propria persona. Perciò la vita che Donata immola all'arte, lungi dal causare un esilio nell'estetismo, è un segno d'amore estremo che illumina l'esistenza degli altri. *Qui perdidit animam suam, inveniet eam*: ecco, per me, il senso di « Trovarsi ».

NICOLA CIARLETTA

## CINEMA

### Il pudore dei sentimenti

Raramente ho sentito non dico la necessità, ma il desiderio di convalidare, con una seconda visione il mio giudizio su un film: di quelli, s'intende, che « fanno notizia ». Ebbene, negli ultimi mesi, per tre volte ho derogato da questa mia abitudine: e per ragioni del tutto diverse. Ho riveduto l'« Ul-

timo Tango » di Bertolucci, come si ritorna su un dipinto problematico e cioè per meglio capacitarci di alcune singolarità tecniche che alla prima visione non mi s'erano chiarite; ho rivisitato l'ultimo « Buñuel » perché nulla, di questo capolavoro, sfuggisse alla mia attenzione. Ed eccomi oggi a una « rilettura » di « Amarcord » di Fellini, un film che, per l'appunto, si sottrae facilmente alla