

NOTE E RASSEGNE

SERGIO MICHELI

PIRANDELLO IN CINEMA: DA "ACCIAIO" A "KAOS"

Roma: Bulzoni Editore, 1989. 116 pp.

Come sempre o spesso accade l'occasione per un ripensamento nasce da un evento minimo. Davvero la pubblicazione di un libro nella marea infinita di libri che ogni anno invadono il mercato non è che un evento minimo e quasi insignificante. Eppure proprio l'uscita di un libro, oggetto parzialmente innocente, è la scintilla che ha innescato la reazione a catena di pensieri e considerazioni, materia e fondamento del presente lavoro. Il libro pubblicato quest'anno da Bulzoni nella serie "Biblioteca cinematografica" porta il titolo di *Pirandello in cinema: da "Acciaio" a "Kaos"* e il suo autore è Sergio Micheli.

A chi guardi la storia della critica letteraria e della cultura italiane dall'esterno, questa, ne siamo certi, deve parere spesso un mare tumultuoso della "soggettività," non certo dunque di quella "oggettività" da cui dovrebbe nascere quel fiume della soggettività autocosciente che auspicava Calvino. In particolar modo la storia della critica pare spesso essere una sorta di "map of misreading," e non certo quella prolifica così cara a Harold Bloom, ma una così frequentemente fonte di infinite iscrizioni funebri colme di valori desueti e di melense virtù.

Così ci pare spesso la storia della critica pirandelliana in generale, e nello specifico di quella riguardante la fortuna del rapporto/dialogo di Pirandello con il cinema. Questo "nodo" sembra essere particolarmente ostico alla maggior parte dei nostri critici così malati di purismo e adoratori/adoratori dei canoni e delle immagini sacre. Difficile soddisfare i palati selettivi e aristocratici dei nostri tanti troppi filologi così affannosamente assetati di "prove" irrefutabili che attestino con certezza assoluta l'avvenuto omicidio e l'identità del suo autore. Ma una

cosa che ormai neppure il più accanito di questi può negare è che sì, questo scontro/incontro c'è stato, che sì, un qualche significato/effetto dovrà pur averlo avuto.

Come ormai si sa i critici sono stati sempre alquanto discordi sull'interpretazione dell'interesse pirandelliano per cosa tanto plebea quanto il cinema. Non è nostra intenzione riportare qui le varie interpretazioni o malinterpretazioni della questione, poiché ci pare che queste siano anche troppo note. Ci sembra invece molto più utile e doveroso sottolineare brevemente quali sono le lacune o meglio le voragini che là, nell'ombra, attendono da lungo tempo di essere colmate, o meglio, pirandellianamente, di essere portate alla luce e di ricevere così quella "vita" che troppo a lungo è stata loro negata. Il libro di Micheli sarà il nostro pre/testo e sin d'ora ci scusiamo per quella che sarà a volte una critica se non severa di certo speriamo rigorosa, poiché solo così ci sembra sia possibile porre il problema nella sua giusta prospettiva e aprire quella che ci auguriamo possa diventare una fruttuosa "polemica."

Nonostante, dunque, tutti oggi sembrano concordare quantomeno sull'esistenza di un caso Pirandello e il cinema, molti dei nostri infaticabili divoratori di biblioteche e, purtroppo, non di film, naturalmente continuano a dibattere sulla "natura," o meglio sul "segno" di questo per loro ben strano interesse di Pirandello per la settima arte. Da qui nasce la lettura errata, incorretta o, per lo meno, parziale, degli scritti teorici e non sul e per il cinema che l'autore siciliano ci ha lasciato. Ulteriore imbarazzo è provocato nei nostri puristi dalla scabrosa questione della partecipazione di Pirandello alla produzione vera e propria di film: "sicuramente" frutto di necessità economiche voci autorevoli ci dicono, o meglio, ci sussurrano per non disturbare i cadaveri così ben sepolti.

Il lavoro di Micheli arriva in ritardo, ma al tempo stesso e paradossalmente, a tempo giusto ed opportuno a promuovere un ripensamento che ci possa portare a correggere quella linea, o quelle linee di tendenza che hanno caratterizzato la "storia" di questa annosa e affannosa questione. Nonostante una serie di lavori che Pirandello compose per lo schermo debbano ancora essere portati alla luce, abbiamo certamente prove chiare e irrefutabili che un "caso" Pirandello e il cinema esiste, che cioè Pirandello nutrì un interesse attivo per gli aspetti tecnici e teorici del nuovo mezzo, mezzo che lui riconobbe immediatamente come mezzo di espressione artistica oltre che comprenderne l'essenza di mezzo di comunicazione di massa.

Tale affermazione si pone in contrasto con l'opinione diffusa, sostenuta anche da Sergio Micheli, che Pirandello, in quella che tanti tendono a definire come la prima fase del suo "rapporto" con il cinematografo, sarebbe stato fortemente contrario alla nuova forma espressiva. Ora, da un lato è di certo possibile rilevare un'iniziale preoccupazione dell'autore siciliano nei confronti sia del potere alienante della macchina, da presa e non, sia di un eventuale scontro d'interessi fra l'apparato teatrale e quello cinematografico. Dall'altro bisogna però riconoscere il suo immediato interesse per il cinema, interesse la cui nascita coincide peraltro con l'inizio del suo attivo lavoro teatrale. Bisogna inoltre comprendere che, se è vero che in *Si gira!*... l'operatore Serafino Gubbio raggiunge il silenzio di parola e si riduce a una mano che gira la manovella, tale silenzio e tale meccanizzazione non sono che effetto di una concezione del cinema a cui Pirandello doveva essere necessariamente contrario. È proprio nel *Si gira!*..., romanzo in cui si registra lo sdoppiamento totale della personalità, che Pirandello a mio avviso suggerisce i percorsi possibili per un cinema "nuovo," un cinema che da un canto superi esattamente i confini angusti del triangolo borghese, tema prediletto da tanto cinema del periodo in Italia, un cinema che poi d'altro canto non strabordi nemmeno nelle deflagrazioni celebratorie delle epiche così care al cinema fascista. Il fatto poi che l'autore siciliano colga la natura eventica e fattuale del cinema, non deve però portarci a sottoscrivere una lettura in chiave negativa della sua visione complessiva della settima arte. È bene forse ricordare che nel famoso saggio "Se il film parlante abolirà il teatro," pubblicato dal *Corriere della sera* il 16 giugno del 1929, Pirandello esprimeva certo un giudizio parzialmente negativo sul cinema, particolarmente sul cinema imitativo dei moduli narrativi e teatrali, ma esprimeva anche quello che ci sembra un concetto fondamentale per comprendere il suo atteggiamento complessivo nei confronti del nuovo mezzo d'espressione. Pirandello in quel saggio sostiene una delle idee base della sua poetica che cioè "la vita, che da un canto ha bisogno di muoversi sempre, ha pure dall'altro canto bisogno di consistere in qualche forma [...]. La vita in Europa soffre del troppo consistere delle sue vecchie forme; e forse in America soffre del troppo muoversi senza forme durevoli e consistenti." In apertura di saggio, inoltre, egli sostiene che "Ciò che sopra tutto in America mi interessa è la nascita di nuove forme di vita [...]. In Europa la vita seguitano a farla i morti [...]. In America la vita è dei vivi." E

la nuova forma che più di altre racchiude ed esprime questa dicotomia è di certo per Pirandello il cinema, un cinema però che a suo parere dovrebbe consistere principalmente in musica e movimento, la cinemelografia "ecco il nome della vera rivoluzione: linguaggio visibile della musica."²

È imperativo ricordare, a questo punto, il lavoro quasi pionieristico e di certo coraggioso di quelli, pochissimi peraltro, che hanno effettivamente contribuito a far avanzare l'indagine: da un lato il lavoro di Jennifer Stone che, seppur breve, ha reso ragione dell'incontro prolifico di Pirandello con le avanguardie cinematografiche del suo tempo.³ Dall'altro, è opportuno ricordare i due saggi in cui Gavriel Moses tenta con successo di stabilire le coordinate del rapporto tra le elaborazioni teoriche di Pirandello e le teorie cinematografiche elaborate da alcuni suoi contemporanei.⁴ Inoltre è senz'altro doveroso ricordare chi ha tentato di leggere in termini di "influenza" la presenza di elementi pirandelliani in alcuni registi a noi contemporanei. È il caso di Maurizio Del Ministro, il cui lavoro *Pirandello: scena, personaggio e film*⁵ è ancora esempio illuminante di una delle piste che un intervento critico teorico veramente efficace dovrebbe battere: cioè quella dell'influenza diretta e/o indiretta delle elaborazioni teorico-pratiche di Pirandello sul cinema a lui posteriore. Per inciso ci sembra anche giusto notare che la bibliografia proposta da Micheli per uno studio della questione vede "grandi e numerosi assenti," quali appunto, ad esempio, i lavori di Gavriel Moses e di Jennifer Stone, oltre che alcune dichiarazioni dello stesso Pirandello che ci sembrano fondamentali a una reale comprensione del problema.

Tutti questi lavori, insieme ai suggerimenti più o meno casuali di altri,⁶ hanno certamente contribuito a farci tracciare una mappa dell'incontro di Pirandello con il cinema, anche nel senso di aiutarci a rilevarne i risultati nei termini di un vero e proprio contributo pirandelliano all'elaborazione di una teoria del cinema e di un'eventuale influenza di Pirandello sul cinema a noi contemporaneo. Si deve però sottolineare che uno studio critico-teorico che tenti la definizione complessiva della questione è ancora latitante. Il lavoro di Micheli, pur non ottenendo risultati del tutto soddisfacenti in sede di conclusione, di fatto, nella sua prima parte, pone in luce alcuni problemi centrali per chiunque si inoltri nel folto intricato degli interrogativi che la questione del rapporto di Pirandello con il cinema certamente presenta. Nel corso del presente articolo ci soffermeremo solo su alcune delle questioni

sollevate da Micheli e rimandiamo l'esaurimento del problema ad altra sede.

Sergio Micheli apre il suo saggio asserendo che occuparsi di Pirandello e il cinema vuol dire poi addentrarsi nella questione di quale sia il genere espressivo più adatto ad essere adattato per lo schermo, se il romanzo o il teatro. Viene giustamente rilevato che meglio di un'analisi degli adattamenti basata empiricamente su una prassi di tipo funzionalistico o di un'analisi dei testi scritti da Pirandello per lo schermo, più corretta è forse la ricerca dei "sintomi" cinematografici presenti nelle opere. Micheli continua poi sostenendo la tesi della non traducibilità dei testi teatrali pirandelliani in testi cinematografici, opinione sostenuta in sede critica con particolare tenacia da Umberto Barbaro.⁷ L'autore afferma poi che se ci sono "sintomi cinematografici" nella tessitura e nella struttura delle opere pirandelliane, questi sono presenti particolarmente nelle opere di carattere narrativo. Nello specifico, Micheli termina la prima parte del suo saggio sostenendo "l'intrinseca cinematograficità" delle *Novelle*, cinematograficità che egli rinviene soprattutto nella sostanza del racconto, oltre che nella struttura e nella "durata." Se questo è vero, cioè se sottoscriviamo l'ipotesi alquanto generica di una maggiore cinematograficità delle novelle in grazia della loro brevità e delle "trovate" che sempre ne stravolgono l'iniziale realismo, cosa dire dunque di film quali *Celine and Julie Go Boating* (1974) di Jacques Rivette, *8½ di Fellini*, *La règle du jeu* (1939) di Jean Renoir, *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (1972) di Louis Bunuel, per non parlare di tanto cinema di Bergman, o di Antonioni, di Godard stesso e, persino, di Woody Allen e dei suoi seguaci? Cioè cosa dire di tutto quel cinema in cui l'ispirazione è forse certamente tutta l'opera in prosa, ma dove l'adattamento implicito è senza ombra di dubbio il teatro pirandelliano?

Micheli sostiene poi che è nella nuova dimensione del personaggio, filtrata dalla visuale cinematografica, che si intravede una concezione più avanzata della poetica pirandelliana. L'autore continua però sostenendo che Pirandello, nel delineare il personaggio come umorista, cioè nella sua riflessione sul riso si trovò su posizioni arretrate rispetto al cinema comico del tempo, quale quello di Chaplin, poiché contrappose il momento psicologico a quello lirico-fantastico. Ora a parte l'inevitabile necessità di constatare nel testo di Micheli la confusione di troppi livelli di discorso interagenti e la mancata definizione di un preciso campo d'azione, ci pare giusto notare che tale

confusione può essere specchio di una poca chiarezza d'intenti dell'autore.

È importante sottolineare invece che l'umorismo per Pirandello è certo forma del rapporto del soggetto con la realtà e con se stesso, ma anche principio formatore dell'opera d'arte, o meglio forma e proposta di soluzione del rapporto realtà/finzione. Inoltre ci sembra giusto ricordare che alla base del fenomeno cinematografico sta per Pirandello la dicotomia forma/vita, staticità/movimento, e ci sembra che nulla più dell'umorismo possa spiegare pirandellianamente quella che è probabilmente una delle caratteristiche fondamentali dell'esperienza cinematografica. È giusto qui ricordare una fra le dichiarazioni più importanti, a nostro avviso, mai rilasciate da Pirandello sulla nuova arte, e cioè l'intervista rilasciata al giornale francese *Les Nouvelles Littéraires* il 15 novembre 1924 in occasione dell'annunciato adattamento cinematografico de *Il fu Mattia Pascal* ad opera del regista francese Marcel L'Herbier. Paradossalmente questo brevissimo intervento costituisce un impareggiabile documento nella storia complessa e spesso contraddittoria dei commenti pirandelliani sul cinema. È in questa breve intervista che Pirandello sottolinea la natura specificamente cinematografica del suo testo narrativo, "*Feu Mathias Pascal* est l'histoire d'un homme qui vit avec, constamment, près de lui, l'être qu'il a été dans une existence antérieure. N'est-ce pas cinématographique?"⁸ Pirandello identifica quindi lo sdoppiamento della personalità come un dato specificamente cinematografico, e perciò afferma che il suo romanzo è cinematografico in quanto presenta come protagonista un personaggio che sperimenta tale sdoppiamento. Ci sembra che Pirandello stia implicitamente ma chiaramente dicendoci che la dissociazione umoristica non solo sta alla base della formazione del personaggio, ma è essa stessa fondamento dell'esperienza filmica. Con sguardo malizioso, Pirandello è detto continuare poi dicendo che:

Je crois que *le Cinéma*, plus facilement, plus complètement que n'importe quel autre moyen d'expression artistique, *veut nous donner la vision de la pensée* [...] les possibilités de cet art jeune: *le Rêve, le Souvenir, l'Hallucination, la Follie, le Dédoublement de la personnalité!* Si les cinégraphistes voulaient, il y aurait de si grandes *choices* à faire!"

Il cinema dunque per Pirandello è l'arte che meglio di ogni altra

può esprimere la mimesi onirica, il sogno, oltre che il ricordo, l'allucinazione, la follia, cioè tutto ciò che sfugge alla parola, all'Ordine e alla Norma. Dunque per Pirandello, come per tanti di quelli che sono venuti dopo, il cinema assume sempre più le caratteristiche di una forma di espressione artistica che, essendo così simile al sogno, si costruisce, come il sogno, secondo i moduli del fantastico, cioè del luogo privilegiato della divisione tra "Io" e "Altro," e, dunque, del luogo della dissociazione umoristica.¹⁰ Ed ecco dunque che il sottolineare una presunta arretratezza di Pirandello nei confronti di modelli di comicità quali quello chapliniano ci sembra quantomeno inopportuno.¹¹

Lo studio di Micheli parte indubbiamente da premesse corrette, quali la considerazione iniziale del fondamentale fallimento dei casi di adattamento (p. 10) e quella sulla doverosità di una ricerca accentrata a tracciare le coordinate dell'influenza della miniera Pirandello sul cinema a noi contemporaneo (p. 10), ma poi sfortunatamente si perde un po' in una serie di suggerimenti non portati ad esiti soddisfacenti. Dopo una prima sezione articolata in otto parti in cui appunto Micheli tenta con alterna fortuna di darci le coordinate della mappa del contributo pirandelliano alla formulazione di una teoria e/o di un'estetica del cinema, poi però ci delude, non portando a conclusione le premesse. L'autore, infatti, si concentra per due terzi del libro su un caso di adattamento, appunto, il film *Kaos* (1984) dei fratelli Taviani, e su un "recupero,"¹² importante sì, ma purtroppo, ci pare, ancora di effetto ritardante sulla soluzione di quella che ormai è più che una questione tangenziale.

Alcune notazioni anche sul commento al film dei Taviani, *Kaos*, ci sembrano doverose, poiché il lavoro di Micheli mostra, per eccesso di solidarietà, alcuni dei problemi che ci sembra stiano alla base degli esiti alterni dell'adattamento. Cioè, Micheli sembra sottoscrivere quelle che sono le scelte, stilistiche e non, dei Taviani, registi di certo importanti, ma il cui cinema non dà sempre risultati soddisfacenti. Una delle confusioni fondamentali dei Taviani nel caso di *Kaos*, confusione che Micheli analizza curiosamente come dato positivo, nasce da un mal interpretato concetto di "straniamento," o meglio dalla totale confusione fra lo straniamento brechtiano e quello pirandelliano. Tale confusione ci sembra essere segno di un mal risolto rapporto/scontro tra una visione materialistica e una più intimistica della realtà. Il nodo mai risolto dai Taviani e in cui il loro cinema ci sembra spesso insabbiato è quello tra la considerazione del carattere epifenomenico della dialettica realtà-

finzione, così vicina a Pirandello, e quella del carattere materiale e oggettivo di tale realtà, motivato da una concezione materialistica, cioè da una lettura marxista della realtà e della storia, quale ci sembra fosse quella di Bertolt Brecht.¹³

È forse solo nella sequenza conclusiva del film, quella che, nata dal ricordo di un fantasma (la madre), conclude l'epilogo e lascia il personaggio-Pirandello "solo e pensoso," che l'opera dei Taviani sembra seguire il percorso suggerito da Pirandello nell'intervista eloquente del 1924. In genere, però, questo film ci sembra troppo spesso appesantito da suggestioni ideologiche così che può solo a fatica e malamente soddisfare il sogno pirandelliano di un cinema che esprima le prospettive del sogno, dello sdoppiamento della personalità e della follia. Il problema è un problema di punto di vista: dove il progetto pirandelliano prevede la comprensione di tutti i punti di vista in una visione della realtà polivalente, polisemica e polisegnica, e dunque "relativa," i Taviani propongono una lettura monologica del reale, dove il punto di vista è "uno" così come "una" è la verità.

MANUELA GIERI

University of Toronto,
Toronto, Ontario

NOTE

¹ Luigi Pirandello, "Se il film parlante abolirà il teatro," *Saggi, poesie, scritti vari* (Milano: Mondadori, 1960), p. 996.

² *Ibid.*, p. 1002.

³ Jennifer Stone, "Cineastes Texts," *The Yearbook of the British Pirandellian Society* No. 3 (1983), 45-66.

⁴ Gavriel Moses, "Film Theory as Literary Genre in Pirandello and the Film Novel," *Annali d'Italianistica* No. 6 (1988), 38-65; "Gubbio in gabbia: Pirandello's Cameraman and the Entrapments of Film Vision," *Modern Language Notes* No. 94 (1979), 36-60; "Irrealtà e ironia del fatto filmico in Pirandello," *Inventario* 19, No. 1 (1981), 74-96.

⁵ Maurizio Del Ministro, *Pirandello: scena, personaggio e film* (Roma: Bulzoni, 1980).

⁶ Vedi, ad esempio, Paolo Puppa, *Dalle parti di Pirandello* (Roma: Bulzoni, 1987), in particolare quando afferma che "l'uso del mezzo filmico, specialmente nella fase muta dell'arte cinematografica, si presta mirabilmente per una

penetrazione allucinatoria del reale, per una fenomenologia del notturno [...]. Pirandello, si sa, andava, in quegli anni modificando sensibilmente il proprio atteggiamento verso la nuova arte, con un recupero della stessa, purché finalizzata alla mimesi onirica, alla riproduzione di ciò che non può essere detto ma solo mostrato, di ciò che si sottrae all'area della Lingua, della Norma, dell'Ordine" (p. 27).

⁷ Umberto Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista nell'arte* (Roma: Editori Riuniti, 1960), p. 18.

⁸ René Jeanne, "Cinq minutes avec Pirandello," *Les Nouvelles Littéraires* (15 novembre, 1924), 8.

⁹ *Ibid.* The italics are mine.

¹⁰ Per un approfondimento di questo problema, vedi Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1982), and in particular Part II, "The Fiction Film and Its Spectator: A Metapsychological Study," p. 99.

¹¹ A proposito del fondamento psicologico della comicità di Chaplin, vogliamo ricordare il saggio di Guido Fink, "Evoluzione e maturità di Chaplin: la maschera e l'occultamento," in *Storia del cinema italiano* (Venezia: Marsilio, 1978), pp. 239-50.

¹² Si tratta dell'importante "recupero" di *Cinti*, un film realizzato nel 1939 da Michele Gandin.

¹³ Per comprendere questa distinzione, importante ci sembra ancor oggi essere l'intervento di Paolo Chiarini, "Brecht e Pirandello," pubblicato negli *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*. Venezia, 2-5 ottobre 1961 (Perugia: Le Monnier, 1967), pp. 317-41.

¹⁴ Dalla stesura della presente rassegna, alcuni importanti contributi alla nostra discussione hanno visto la luce. Riteniamo giusto dunque citare almeno quelli di maggior rilievo: "Acciaio." *Un film degli anni trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, a cura di Claudio Camerini (Torino: Nuova Eri-Edizioni RAI, 1990); Franca Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema* (Venezia: Marsilio, 1990); Francesco Callari, *Pirandello e il cinema* (Venezia: Marsilio, 1991); *La musa inquietante di Pirandello: il cinema*, a cura di Nino Genovese e Sebastiano Gesù (Palermo: Bonanno, 1990).