

*Lauretta - Brunetta - Quaresima - Comuzio
Costa - Grignani - Angelini - Termine - Micheli
Gieri - Zappulla Muscarà*

*Milioto - Simonigh - Sanguinetti - Dashwood
O. Rawe - Budor - Palazzolo - De Michele
Krynski - Bini Carter - Bronowski
Santeramo*

IL CINEMA E PIRANDELLO

*a cura di
Enzo Lauretta*

*Edizioni
Centro Nazionale Studi Pirandelliani*



*Questo volume è stato stampato
con il contributo dell'Assessorato Regionale Beni Culturali
e Ambientali e Pubblica Istruzione della Regione Siciliana*

Il cinema e Pirandello / a cura di Enzo Lauletta Agrigento: Centro Nazionale Studi
Pirandelliani, 2003.
(Collana di saggi e documentazioni del Centro Nazionale Studi Pirandelliani; 46)
diretta da Enzo Lauletta);
I Pirandello, Luigi. - Opere - Riduzioni cinematografiche I. Lauletta, Enzo.
852.912 CDD-20

Cip-Biblioteca centrale della Regione siciliana

che non avrei mai potuto raggiungere l'eccellenza delle mie pellicole mute": come infatti avvenne (La mia autobiografia, Mondadori, pag. 436).

Del resto il problema ha via via interessato non pochi studiosi nel settore del cinema e della comunicazione.

Era il 1936 quando, nel numero di settembre della rivista "Lo Schermo" (pag. 37) apparve un intervento di Gherardo Gherardi (oltre che cineasta anche uomo di teatro) in merito all'argomento. "Il dialogo nel cinema, affermava, non ha niente da fare. (...) Un bel film è quello nel quale i personaggi parlano poco e fanno molto i fatti. (...) Quando un film ha bisogno di un bel dialogo, vuol dire che è brutto. Perché se è bello, il dialogo è tutto nei dibattiti delle inquadrature e dei ritmi visivi".

Ma anche in tempi più recenti la presa di posizione di Pirandello in merito al cinema parlato torna, in varie occasioni, ad interessare l'ambito delle teorie del cinema.

E' Piero Raffa, tanto per fare un esempio, a definire il suono e la parola nel film "una combinazione di veicoli sensorialmente eterogenei" intendendo per *veicoli* quegli elementi accessori capaci solo di sostenere l'immagine nell'esprimere il suo significato. (Bianco e Nero N° 3-4, 1972) e non di costituire parte essenziale e prioritaria per l'apprendimento.

Pirandello, dunque, come fonte di ispirazione nel processo di rinnovamento del cinema italiano sotto il fascismo. Ma anche come punto di riferimento per un approccio al cinema dal punto di vista delle sue qualità e della sua autentica natura

Se la sua opera narrativa appare, nel tempo, trasposta sullo schermo, sebbene a lunghi intervalli, senza mai cessare d'essere oggetto di attenzione da parte di chi opera nel settore, ciò vuol dire che, evidentemente, quei temi riescono a parlare anche e sempre allo spettatore di oggi.

Ma in certi casi come per il film di Paolo e Vittorio Taviani *Kàos*, oltre a comunicare il senso profondo di quelle storie, in qualche modo perfino rispondenti ai principi del neorealismo, vi si riscontra, perfettamente attuata, quella che ormai abbiamo individuato come teoria pirandelliana concernente il rapporto immagine-parlato.

Se *Kàos* può considerarsi un autentico capolavoro ciò è dovuto, sì, al fatto di riuscire, con queste storie, a parlare al presente ma anche alla grande capacità messa in atto dai registi nel lasciare che tutto si risolva, come affermava Pirandello, in un risultato puramente visivo.

In definitiva è nell'aver presente il magistero del grande scrittore siciliano, narratore e teorico, è nella pratica applicazione dei suoi principi che sono riposte le speranze e il successo del cinema come arte.

PERCHÈ PIRANDELLO E IL CINEMA? Percorsi pirandelliani nel cinema italiano del dopoguerra

di Manuela Gieri

"Perché Pirandello e il cinema?" – forse perché, davvero, riconsiderare la questione complessa del rapporto tra Luigi Pirandello e la "Settima Arte" può illuminare di nuova luce un segmento importante della storia del cinema italiano e non, così come esso si sviluppò nella seconda metà del ventesimo secolo. Forse perché riconsiderando tale questione si può anche meglio comprendere quella che fu una vera e propria rivoluzione espressiva nel corpus dell'opera pirandelliana a partire forse dal 1904, l'anno della pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal* – romanzo che Pirandello stesso definì "cinematografico"⁽¹⁾ – ma anche della prima idea di un romanzo sul cinema, quello che poi diventò *I Quaderni di Serafino Gubbio, operatore* (1925).⁽²⁾

Figura significativa del mondo teatrale ma anche di quello letterario, Luigi Pirandello (1867-1936) è quasi sconosciuto fuori dei confini nazionali per i suoi scritti critici nonché per quelli teorici.⁽³⁾ In realtà anche in Italia, ben poco studiati sono, ad esempio, i suoi tanti "incontri" con il cinematografo, nonostante il fatto che, come tantissimi altri intellettuali e artisti che vissero in prima persona l'emozionante passaggio dal secolo delle candele a quello della luce elettrica nonché il tormentato inizio del ventesimo secolo e le sue tante rivoluzioni, Pirandello sviluppò ben presto un interesse per il nuovo mezzo sia come tecnologia sia come mezzo di espressione artistica.⁽⁴⁾

Per valutare adeguatamente il suo "incontro" con il cinema, è importante ricordare che Luigi Pirandello fu un personaggio controverso ed eclettico; la sua vita trascorse in un arco di tempo che coprì settanta anni tormentati e quasi "miracolosi", ed il suo lavoro attraversò molti generi e si articolò utilizzando diversi mezzi di espressione. Fu drammaturgo, naturalmente,⁽⁵⁾ ma anche narratore,⁽⁶⁾ saggista,⁽⁷⁾ poeta,⁽⁸⁾ ed anche pittore.⁽⁹⁾ Inoltre, a causa principalmente del suo marcato interesse

per i diversi discorsi artistici, Pirandello fu costantemente implicato nell'investigazione delle possibilità linguistiche offerte dall'incontro e dall'interazione delle diverse modalità espressive.⁽¹⁰⁾ Come e forse più di tanti suoi contemporanei, egli non poté far altro che essere influenzato dalla nascita del cinema che, da subito, impegnò le altre e già affermate forme di espressione artistica in un fervido dibattito. Non è un caso, infatti, che già il 28 marzo del 1911 Ricciotto Canudo⁽¹¹⁾ pubblicasse un *pamphlet* intitolato *Manifeste des sept arts* in cui definiva il cinema la "settima arte".

Anche se il suo rapporto con le 'immagini in movimento' cominciò già nel lontano 1896 con il suo essere semplice spettatore,⁽¹²⁾ Pirandello si coinvolse ben presto in un discorso intenso e fervido con il cinema, un discorso che non prese mai la forma di monologo come invece si volle affermare per molti anni nella letteratura critica sull'argomento. Già a partire dal 1903 infatti Pirandello comprese appieno le meraviglie portate dalla nuova tecnologia, e, fatto stupefacente per quel periodo, decise di scrivere un romanzo sul mondo del cinema e sul suo apparato di produzione e di ricezione.⁽¹³⁾

In Italia Pirandello non era certo solo in questo interesse per il nuovo mezzo, per la sua poetica e per il suo potenziale artistico e non. Come già osservò a suo tempo Pierre Leprohon, "L'Italie est le première à susciter sur le cinéma des études théoriques et critiques dont certaines anticipent même sur son avenir"⁽¹⁴⁾ ("L'Italia è la prima a provocare studi teorici e critici sul cinema, e alcuni di essi anticiparono molti degli esiti futuri"). Infatti già nel 1907, furono pubblicati numerosi saggi sul cinema a cominciare dall'articolo di Giovanni Papini, "La filosofia del cinematografo" che apparve sul quotidiano *La stampa* di Torino, e dal famoso saggio di Edmondo De Amicis, *Cinematografo cerebrale* apparso su *Illustrazione italiana*. Nello stesso anno Ricciotto Canudo fece un'affermazione di rilievo quando scrisse su *Vita d'Arte*, "Le rêve des fêtes est achevé pour le théâtre et un nouveaux merveilleux, imposé par la science, inspirera les artistes de demain" ("Il sogno di magia è finito per il teatro e un nuovo sogno del meraviglioso, imposto dalla scienza, ispirerà gli artisti di domani"). E così fu, come testimoniato dai tantissimi pronunciamenti sul nuovo mezzo che andarono da quel momento a popolare le pubblicazioni ufficiali ma anche quelle di avanguardia in Italia e all'estero.

Il dibattito sull'artisticità o meno del cinema fu febbrile, così come lo fu anche la discussione sulla sua funzione sociale e sulle questioni morali ed etiche sollevate da artisti e uomini di lettere che decisero di

lavorare per il cinema. Molti certamente collaborarono con l'industria principalmente per ragioni economiche, e ben presto imposero al nuovo mezzo concezioni estetiche prefabbricate, come successe con i futuristi ed in particolare con Gabriele D'Annunzio, che, ad esempio, sostenne il cinema essere l'arte del meraviglioso e dunque affermò che ciò che si doveva enfatizzare erano semplicemente gli elementi scenografici.⁽¹⁵⁾ Al contrario, altri artisti ed intellettuali, come appunto Luigi Pirandello, compresero ben presto che il cinema doveva elaborare un suo linguaggio specifico, con una grammatica e una sintassi proprie, così da enfatizzare la questione del ritmo e quindi l'importanza del montaggio. È rilevante notare qui che in teorie filmiche molto più tarde questi elementi vennero a qualificare il cosiddetto "specifico filmico", e che, come notò a suo tempo Guido Aristarco, "Di un linguaggio cinematografico specifico e del tutto autonomo, Pirandello fu sempre un fervido sostenitore".⁽¹⁶⁾ Come egli stesso ebbe a dichiarare in un'intervista firmata Teator ed apparsa su *La stampa* il 9 dicembre del 1932,

Occorre considerare il cinema come problema artistico perpetuamente da risolvere e non fidarsi delle soluzioni già date che nel migliore dei casi servono soltanto a chi le ha trovate e per una breve stagione.⁽¹⁷⁾

La reazione di Luigi Pirandello nei confronti del cinema e delle sue immagini in movimento, più tardi dotate anche di musica e parole e dunque di silenzi altamente significativi, è stata variamente e per lungo tempo definita come conflittuale, negativa e, quantomeno, problematica. È indubbio che il suo atteggiamento si mosse da un'iniziale cautela fortemente sospettosa a un'istanza complessa facilmente caratterizzabile come un appassionato *odi et amo*, ma è altrettanto indubbio che tale rapporto di odio e amore⁽¹⁸⁾ fu estremamente intenso e durò per oltre trent'anni. Come si è già detto il suo interesse per il cinema cominciò già dal suo assistere alle prime proiezioni cinematografiche a Roma nel 1896, produsse già nel 1903-4 l'idea di un romanzo sul cinema inizialmente intitolato *Filàuri* poi *La tigre* poi *Si gira*. . . nel 1915-16 e quindi *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore* nel 1925; già però nel 1913 Pirandello cominciò a lavorare attivamente per l'industria, e continuò questo suo personale "discorso" con il nuovo mezzo sino alla morte, nel 1936.

Questi eventi sono noti; per molti anni però questa area degli studi pirandelliani ha sofferto di un atteggiamento pregiudiziale secondo il quale Pirandello era acerrimo nemico della cinematografia. È da rilevare, però,

che persino uno studioso notoriamente reticente su questa questione, e cioè Gaspare Giudice, certamente il più famoso biografo di Pirandello,⁽¹⁹⁾ dovette a suo tempo ammettere l'esistenza di un sincero interesse dell'autore siciliano nei confronti del cinema. Va detto a questo punto che, nonostante la sua biografia di Pirandello sia una fonte di informazione accurata e preziosa,⁽²⁰⁾ Giudice fu indubbiamente uno degli studiosi in parte responsabili del persistere di un vero e proprio pregiudizio nei confronti dell'atteggiamento pirandelliano verso il nuovo mezzo di espressione. Infatti, all'inizio del capitolo in cui egli affronta la questione di Pirandello e il cinema, Giudice afferma,

Dalla iniziale avversione, durante tutta la fase del cinema pionieristico, Pirandello passa all'avversione e all'aperto disprezzo nell'epoca contrassegnata da film come *Quo vadis?* e *Cabiria*, e a una forse più avvertita e diversamente avversa partecipazione nel periodo del trionfo del sonoro.⁽²¹⁾

È fatto ormai assodato che, contrariamente a quanto affermato qui, Luigi Pirandello fu attratto dal nuovo mezzo quasi immediatamente e certamente dal 1903-4. Da quel momento in avanti, l'autore siciliano guardò al cinema in maniera complessa sì, ma mai semplicemente antagonistica. Inoltre, si deve notare che i commenti di Giudice sulla reazione di Pirandello a film quali *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni (1913) e *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1914) paiono essere abbastanza generici; e si deve altresì notare che le sue osservazioni sulla valutazione dell'avvento del sonoro fatta da Pirandello e definita da Giudice "più avvertita" e "diversamente avversa", non aiutino a comprendere quella che fu invece una posizione sofisticata ed estremamente articolata sull'utilizzo del suono nel film, come si evince dal famoso saggio del 1929, *Se il film parlante abolirà il teatro* in cui Pirandello si spinge sino ad ipotizzare un futuro per il cinema nella *cinemelografia*, e cioè il linguaggio visibile della musica. Più tardi in un'intervista del 1932 egli si spinse sino ad affermare che,

Il problema del sonoro non è risolto; il cinematografo, tanto audace nella sua meccanica, divenne timidissimo davanti al sonoro e si contentò di essere una contraffazione del teatro, rinunciando così alla sua natura. Simultaneità e sintesi, che erano il suo privilegio, cedettero il posto a un'arte statica, in aperto contrasto con le leggi che esso porta dentro di sé. *Il suono è per il cinema un mezzo di suggestione, un simbolo*, l'accento di tutta una orchestrazione fusa e totale, e non ha nulla a che fare con quello che noi chiamiamo dialogo.⁽²²⁾

Sarebbe certamente esercizio proficuo mettere questa affermazione in relazione ad esiti di molto ad essa successivi, in quell'utilizzo particolare del sonoro e del dialogo che fecero, in ambito italiano, registi quali Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini. Tutto il cinema di Antonioni è segnato da una attenta ricerca di nuovi rapporti tra sonoro e visivo, ma questo è forse più evidente in alcuni dei suoi lavori a partire da *Blow-up* (1967), ove ad esempio è il rumore del vento che dà vita alle immagini altrimenti morte delle fotografie di Thomas o in *Professione reporter* (1975) nel cui finale il montaggio straniante di suono e immagine contribuisce all'ambiguità della chiusa in maniera determinante. D'altra parte, da *Accattone* (1961) a *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) ed oltre, tutto il cinema di Pier Paolo Pasolini è segnato dalla ricerca continua di nuove modalità di articolazione del rapporto tra suono e immagine, che fossero anti-naturalistiche e fortemente simboliche. Se si facesse allora dialogare la posizione di Luigi Pirandello con tali posizioni a noi molto più prossime, si scoprirebbe forse la visionarietà della posizione pirandelliana e la sua capacità di previsione di quello che fu un esito anti-naturalistico ma anche altamente critico di una visione tradizionale di realismo, una pratica che andò a rivoluzionare lo stesso fatto cinema a cominciare dagli anni sessanta per poi proseguire negli anni settanta ed oltre, trovando nella storia del cinema italiano più recente discepoli attenti in Nanni Moretti, Silvio Soldini e Gianni Amelio.

Nella sua biografia di Pirandello, Gaspare Giudice continua poi elencando i numerosi incontri del siciliano con il cinema del suo tempo, ma così facendo spesso enfatizza solo i lati negativi dei diversi eventi, e censura più o meno apertamente le reazioni dell'autore nei confronti del nuovo mezzo, affermando che esse furono comunque sempre polemiche o decisamente antagonistiche. In particolare, va qui ricordato che Giudice si dice fermamente convinto che proprio con l'introduzione del sonoro la posizione di Pirandello si tramutò in una difesa ad oltranza del teatro nei confronti del cinema. Nel corso degli anni da più parti si è osservato che questa è solo una semplificazione e non rende giustizia ai fatti. Come affermò a suo tempo Jennifer Stone, con i suoi commenti fortemente negativi Gaspare Giudice dà l'impressione che "Pirandello both misjudged the potential of the talkies and had a conservative regard for the traditional elements of the theater"⁽²³⁾ ("Pirandello sia mal giudicò il potenziale del film sonoro sia ebbe un atteggiamento conservatore nei confronti degli elementi tradizionali del teatro"). Nonostante il fatto che certamente il responso iniziale di Luigi Pirandello all'introduzione del sonoro non fosse interamente positivo e fosse indubbiamente

problematico, il suo atteggiamento non può essere caratterizzato come integralmente negativo e antagonista, come si evince da quanto egli stesso affermò, "Ora che il film ha parlato. . . Quel silenzio è stato rotto. Non si rifà più. Bisognerà dare adesso ad ogni costo una voce alla cinematografia".⁽²⁴⁾ Come molti dei suoi contemporanei, quali Charlie Chaplin, King Vidor, and Sergej Eisenstein – per menzionarne solo alcuni – egli considerò dunque l'introduzione del sonoro come fatto in se stesso problematico, ma lo affrontò in termini fortemente propositivi in ben due saggi, il già menzionato *Se il film parlante abolirà il teatro e Dramma e sonoro*, entrambi del 1929, e dunque a soli due anni dalla diffusione del primo film sonoro, *The Jazz Singer* (1927) portato poi in Italia da Stefano Pittaluga nel 1929 appunto.

Nel suo perorare la causa di un rifiuto pirandelliano del cinema, Giudice si spinse poi sino ad includere un imbarazzante commento in relazione alla mancata produzione del progetto di adattamento cinematografico de *I sei personaggi in cerca d'autore* che Pirandello avrebbe voluto con la regia di Max Reinhardt:

Per fortuna questo *Sei personaggi - venti anni dopo* non si poté realizzare, e Reinhardt non poté fare grande, né fare bello, a spese di un Pirandello invecchiato, che forse troppo adesso cedeva alle suggestioni degli altri, e che certo non avremmo ben visto nei panni dell'attore cinematografico.⁽²⁵⁾

Tra le altre cose, questa affermazione contiene delle omissioni palesi, quali ad esempio il fatto che per ben dieci anni Pirandello coltivò il sogno di realizzare un adattamento per il grande schermo dei *Sei personaggi*, la sua opera teatrale più famosa e più controversa. Come osservò giustamente Francesco Cällari, che con il suo testo *Pirandello e il cinema* ci diede finalmente gli strumenti per comprendere appieno questa questione, la storia dei tanti tentativi fatti da Pirandello in questo senso comincia nel 1926 e può essere difficilmente descritta come la mera manifestazione di una debolezza senile.⁽²⁶⁾

A conclusione della sua argomentazione sul rapporto tra Pirandello e il cinema e come esempio estremo del rifiuto pirandelliano del nuovo mezzo di espressione artistica nonché della sua costante difesa del teatro, Gaspare Giudice conclude citando solo una piccola parte di un altrimenti lungo ed articolato discorso con cui Pirandello aprì il famoso convegno sul teatro tenutosi al Teatro Volta di Milano nel 1934. In quell'accorata prolusione Pirandello analizzava la salute del teatro drammatico e ne prefigurava il futuro. È indubbio, inoltre, che in quell'occasione

Luigi Pirandello ci fornì un importante contributo a una ridefinizione dell'idea stessa di "spettacolo", e dunque enunciò quelli che dovevano essere i rispettivi ruoli di cinema e teatro nella società moderna come si evince da questo breve frammento,

Non più di tempo in tempo. . . o per le grandi feste o per le grandi ricorrenze religiose, il popolo è attratto agli spettacoli, ma ormai quotidianamente per una abitudine divenuta bisogno, che è frutto d'incivilimento....Il problema di soddisfare questa quotidiana sete di spettacolo, che ormai ha il popolo, è riuscito per ora a risolverlo soltanto il cinematografico.⁽²⁷⁾

Basta qui sottolineare allora che, anche in quell'occasione, il discorso pirandelliano fu ben più articolato e complesso di una semplice difesa del teatro contro il cinema, come invece Gaspare Giudice avrebbe voluto farci credere,⁽²⁸⁾ e come molti a lungo continuarono a sostenere.

Va ricordato che al tempo in cui il cinema acquisì una vera popolarità, il teatro stava già vivendo una delle sue crisi più devastanti. Alcune delle riserve che indubbiamente Pirandello, come altri, mosse nei confronti del nuovo mezzo non erano certamente istanze contro il cinema *per sé*, ed invece riflettevano, prima di tutto, una profonda preoccupazione nei confronti della salute e del futuro del teatro ed anche delle riserve sugli aspetti asincronici del sonoro nonché una certa riluttanza a rinunciare alla presenza fisica dell'attore. In ogni caso, i pronunciamenti critico-teorici di Luigi Pirandello sul cinema devono essere interpretati come stadi progressivi di una cosciente partecipazione a quello che era il dibattito corrente tra gli operatori di cinema del tempo, nonché tra tutti quegli artisti e intellettuali che erano direttamente coinvolti nelle arti narrative e drammatiche.

Come affermato da Nino Genovese, l'atteggiamento di Pirandello nei confronti della nuova tecnologia e dei nuovi percorsi che essa prefigurava sia per l'arte narrativa sia per quella drammatica fu indubbiamente molto più complesso di quello di tanti suoi contemporanei, quali, ad esempio, Gabriele D'Annunzio e Giovanni Verga. Questo atteggiamento non fu affatto in contraddizione con la concezione pirandelliana della vita e dell'arte; al contrario, esso era in rapporto armonico con la sua intera *Weltanschauung*.⁽²⁹⁾ Giustamente è stato sottolineato come il suo rapporto con quella che fu poi definita la *Decima Arte* fu sfaccettato e intricato, parte integrale del suo 'paradigma inquieto'; problematica invece risulta la tesi, ancor oggi sostenuta da alcuni, che esso fu solo conflittuale e per lo più antagonistico. Nel complesso degli scritti crea-

tivi e scientifici di Luigi Pirandello non c'è nulla che sostenga l'ipotesi di una sua condanna ad oltranza del fatto filmico. Al contrario, come sostenne già nel 1962 Arcangelo Leone De Castris,⁽³⁰⁾ analizzando la costellazione dei suoi tanti lavori su e per il cinema, si comprende che Luigi Pirandello non fu mai pienamente ostile al nuovo mezzo di espressione anche se certamente si schierò fieramente contro "la civiltà che lo asservisce e lo deforma a suo modo".⁽³¹⁾ In particolare egli condannò "l'aberrazione naturalistica che le prime poetiche del cinema ingenuamente riproponevano".⁽³²⁾ Quindi, Pirandello non fu mai apertamente oppositore del cinema in sé, ma, così come egli si allontanò rapidamente dalle istanze naturalistiche nel teatro e nella narrativa, così egli fu da subito contrario a quelle soluzioni naturalistiche nell'utilizzo del nuovo apparato che stavano divenendo prevalenti all'interno dell'industria cinematografica. Secondo Pirandello, così come egli si espresse per bocca di un suo personaggio, e cioè l'operatore Serafino Gubbio nel romanzo *Si gira...*, grazie a quell'uso particolare il cinema stava diventando nient'altro che "sconcia contaminazione" della realtà e povera finzione.⁽³³⁾ In ogni caso, come ho già ricordato in altra sede,⁽³⁴⁾ Pirandello concludeva il famoso saggio del 1929, "Se il film parlante abolirà il teatro", affermando che solo rifiutando forme narrative e drammatiche tradizionali i registi avrebbero trovato quella modalità di discorso in se stessa unica e specifica che si sarebbe potuta definire, a buon diritto, "filmica". Inoltre, già in un'intervista rilasciata a *Il Popolo d'Italia* il 4 ottobre 1928, Pirandello aveva espresso con consapevolezza una volontà, per così dire, "rivoluzionaria" anche in campo cinematografico quando affermò, "In teatro sono stato un rivoluzionario. Vorrei, se potessi – e son certo che potrò – portare anche nel campo cinematografico le rivoluzioni ch'io sogno."⁽³⁵⁾ Solo questa affermazione potrebbe dunque bastare a sostenere l'ipotesi di un suo coinvolgimento con le problematiche inerenti al fatto filmico nella sua interezza, e a smantellare la nozione di una sua opposizione al cinematografo.

Per un periodo di oltre trent'anni, Luigi Pirandello non solo scrisse un romanzo sul mondo del cinematografo, ma anche saggi sul cinema come istituzione e come mezzo di espressione artistica, nonché numerose sceneggiature. Nonostante molti dei lavori che compose per lo schermo non videro mai la luce, e la ricerca stia a tutt'oggi dando nuovi frutti in questo settore, abbiamo certamente prove sufficienti per affermare che Pirandello investigò e si coinvolse attivamente negli aspetti pratici, tecnici e teorici del nuovo mezzo. Come si è già affermato, la

storia della critica su questo argomento è segnata da un contenzioso sulla natura e sul vero significato del suo rapporto con il cinema, un contenzioso generato da una lettura distorta di alcuni dei suoi pronunciamenti su questo argomento, a cominciare forse dal romanzo *Si gira...* Inoltre, per lungo tempo, la sua partecipazione a progetti cinematografici è stata vista soltanto come l'esito di necessità puramente economiche; recentemente, però, si è raggiunto un parziale consenso in ambiente critico sul fatto che Pirandello fu sinceramente e profondamente interessato alle possibilità artistiche del nuovo mezzo di espressione, anche se la maggioranza degli studi insistono ancora sulla problematicità, quantomeno, dello sguardo pirandelliano nei confronti del cinematografo. Sempre Nino Genovese ci ha a suo tempo ricordato che l'atteggiamento apparentemente contraddittorio di Pirandello può facilmente essere spiegato sia da un punto di vista pratico sia da un punto di vista teorico. Da un lato esso è imputabile alle pressioni economiche che travagliarono tutta la sua vita; dall'altro, esso è certamente rintracciabile in quel concetto di umorismo, e cioè quel "sentimento del contrario" che costituisce il fondamento sia della sua complessa *Weltanschauung* sia della sua estetica.⁽³⁶⁾

Negli anni, numerosi sono stati gli studiosi che hanno investigato i molteplici incontri di Pirandello con l'industria cinematografica, con il fatto filmico e con il cinema come mezzo di espressione artistica. Vorrei qui ricordarne solo alcuni, tra cui il testo ormai canonico di Francesco Càllari, i due volumi curati da Nino Genovese e Sebastiano Gesù, il lungo saggio di Franca Angelini *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema* (1990), ed anche il mio *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion. Luigi Pirandello, Federico Fellini, Ettore Scola and the Directors of the New Generation* (1995).⁽³⁷⁾ Preceduti ed anche spesso apparsi in concomitanza con una miriade di studi brevi sull'argomento pubblicati in svariate lingue, questi lavori offrono uno studio dettagliato dell'incontro di Pirandello con il cinema, sanciscono una vera e propria trasformazione del responso critico nei confronti della questione stessa, e costituiscono testimonianze imprescindibili per una riconsiderazione del contributo di Luigi Pirandello allo sviluppo di una vera e propria estetica cinematografica nonché di possibili percorsi pirandelliani nella storia del cinema.

Lo studio dell'incontro di Pirandello con il cinema è diversamente articolabile in quanto esso da un lato può seguire la traiettoria delle collaborazioni pirandelliane con l'industria, e dunque catalogare e studiare le varie sceneggiature che il nostro scrisse negli anni e, nei casi in cui

questo è possibile, analizzarne gli esiti nei film realizzati. La cosa è stata già in parte fatta da Callari, nonché da Genovese e Gesù, e tanti altri in studi di ampiezza più contenuta, ma potrebbe ancora riservarci qualche sorpresa. D'altro canto, si potrebbero anche studiare i vari casi di adattamento delle opere pirandelliane, e concentrare allora la nostra attenzione sull'annosa questione del rapporto tra letteratura e cinema. In parte anche questo lavoro è già stato fatto. Un'ulteriore possibilità di investigazione è offerta dagli svariati pronunciamenti sul cinema fatti da Pirandello sia in sede critico-teorica sia in ambito creativo – si fa qui riferimento ovviamente e prima di tutto al romanzo *Si gira*. . . Anche questo è un ambito di ricerca già esplorato che potrebbe, però, regalarci ancora qualche frutto inatteso. Un campo di ricerca forse più nuovo e intrigante è quello dei movimenti di andata e ritorno tra il cinema e l'opera pirandelliana nella sua interezza, e dunque tutti quei casi in cui da un lato il nuovo mezzo ha interagito con il grande testo pirandelliano – fatto di teatro, romanzo e quant'altro – modificandone la sintassi e la morfologia ed anche la struttura tematica, e dall'altro tutte quelle istanze in cui il testo pirandelliano nella sua interezza ha interagito con il cinema andandone a modificare strategie discorsive e costruzioni tematiche e influenzandone così lo sviluppo. Quest'ultima è la prospettiva che si suggerisce nel presente lavoro, focalizzando l'attenzione sulla storia del cinema italiano dagli anni cinquanta ad oggi, anche se non si eviteranno occasionali accenni ad altre cinematografie.

Nel corso del tempo molti sono stati quegli studi che hanno identificato un'intrigante area di ricerca nel cosiddetto *pirandellismo* nel cinema, con particolare riferimento però all'area tematica e con un interesse solo tangenziale per la struttura del discorso, per la sua 'forma', dunque. Il termine 'pirandellismo' fu usato per la prima volta in Francia per definire e identificare un generale sentimento di incertezza e malessere che permeava la società francese nel periodo immediatamente successivo alla prima guerra mondiale. Negli anni successivi il termine venne a significare concetti quali il relativismo, il cerebralismo, e un senso generale e diffuso di alienazione caratteristico dell'era della macchina agli inizi del ventesimo secolo. Progressivamente, però, il termine venne ad assumere connotazioni derogatorie così da diventare ben presto obsoleto. Questa è in parte la ragione per la quale questa particolare prospettiva critico-teorica non abbia negli anni prodotto lavori di grande rilievo, e la catalogazione e lo studio dei "pirandellismi" nel cinema ha dato pochi risultati di nota fatta eccezione per la bella analisi del cinema

di Ingmar Bergman e di quello di Orson Welles fatta da Maurizio Del Ministro nel suo *Pirandello scena personaggio e film*,⁽³⁸⁾ e qualche sporadico tentativo di analisi di due capolavori del modernismo cinematografico italiano, e cioè *Otto e mezzo* (1963) di Federico Fellini e *Blow-up* di Michelangelo Antonioni, ma anche di alcuni film di Jean-Luc Godard ed altri rappresentanti della *Nouvelle Vague*, quali Rivette e Resnais. Sino ad oggi, il mio volume è l'unico tentativo articolato, mi sembra, di definire, ad esempio, un vero e proprio percorso dell'umorismo così come esso si articola nella concezione pirandelliana all'interno della storia del cinema italiano del dopoguerra. Nella fattispecie suggerivo allora e suggerisco ancor oggi che è possibile tracciare una traccia genetica, un magnetismo intratestuale che lega la concezione pirandelliana del cinema nonché e forse più proficuamente la sua concezione dell'umorismo con un certo cinema italiano che si ritrova in Fellini, ma anche in Ettore Scola e nei migliori esempi di commedia all'italiana – da Risi a Monicelli, per insinuarsi nel cuore di un certo nuovo cinema che tenta di resistere all'omologazione imposta dalla cultura mass-mediatica, quali il cinema di Gianni Amelio, Gabriele Salvatores, Silvio Soldini ed anche, indubbiamente, Nanni Moretti, pur nelle grandi differenze che certamente li distinguono.

Nonostante allora sia innegabile che lo studio di Maurizio Del Ministro abbia contribuito in maniera importante a sviluppare questo settore degli studi pirandelliani, si deve pur anche riconoscere che il suo lavoro presenta problemi metodologici di un certo rilievo. È difficile, ad esempio, comprendere perché, dopo aver dedicato l'intera prima sezione del volume all'analisi del teatro pirandelliano e la seconda ad un'analisi ravvicinata del cinema di Bergman e Welles, non si traggano poi conclusioni né sull'influenza di Pirandello su forme contemporanee di discorso filmico né su quel particolare "taglio prettamente cinematografico" che alcuni dei suoi lavori teatrali indubbiamente esibiscono, come ha suggerito poi Nino Genovese,⁽³⁹⁾ o come affermò, prima di lui, Arcangelo Leone De Castris nella sua *Storia di Pirandello*.⁽⁴⁰⁾ De Castris infatti si spinse sino ad affermare, e a ragione ritengo, che uno dei testi teatrali, *Sogno (ma forse no)* (1929), è "una vera e propria sceneggiatura cinematografica, concepita secondo un preciso linguaggio filmico".⁽⁴¹⁾ Maurizio Del Ministro non trae conclusioni di rilievo neanche in relazione alla possibilità che Pirandello abbia contribuito 'attivamente' o meno alla definizione di una teoria e/o di un'estetica del cinema. Altri lavori hanno esplorato questa ipotesi e hanno raggiunto alcuni risultati significativi. Molto altro resta da fare. Certo è che rilevare le limitazioni

del lavoro di Maurizio Del Ministro non vuole assolutamente dire sottovalutare la sua analisi, poiché, al contrario, è proprio grazie a quello e ad altri studi, diciamo, "pionieristici" che è stato possibile il lavoro di tanti.⁽⁴²⁾

È comunque urgente riposizionare la discussione introducendo un'altra definizione, per molti versi opposta all'ormai ampiamente accettato *pirandellismo*, che a suo tempo servì a definire l'influenza indiretta che Pirandello venne ad esercitare sui discorsi artistici del ventesimo secolo, e dunque anche sul cinema.⁽⁴³⁾ Tale influenza è stata frequentemente caratterizzata utilizzando una serie di temi e motivi, cioè principalmente in termini di contenuto. Al contrario, ben poca attenzione è stata rivolta agli aspetti "linguistici", per così dire, e cioè a quel particolare incontro tra le implicazioni linguistiche e quelle psicoanalitiche contenute nella maggior parte dei pronunciamenti pirandelliani sul teatro e a teatro, nonché di quelli narrativi, ma anche di quelli sul cinema. All'interno di questa prospettiva, un riferimento imprescindibile è il saggio sull'umorismo visto che è proprio qui che Luigi Pirandello ci offre un vero e proprio "manifesto" dell'estetica e della poetica novecentesche.

Per comprendere appieno le forme e i contenuti dell'"influenza" di Luigi Pirandello su forme successive di narrazione filmica, e per poterne poi disegnare una mappa comprensibile e significativa è necessario discutere allora il *modo pirandelliano*;⁽⁴⁴⁾ cioè non solo un insieme di temi e motivi, ma una modalità specifica e particolare di "articolazione" del discorso filmico stesso, la sua sintassi e la sua morfologia. La giustificazione teorica e ideologica del *modo pirandelliano* è certamente rintracciabile negli svariati pronunciamenti fatti da Pirandello sul cinema ma anche nel suo rivoluzionario ribaltamento delle strategie narrative e drammatiche tradizionali, nonché, e forse soprattutto, nel suo contribuire alla definizione di una poetica e di un'estetica tipicamente novecentesche con il saggio del 1908, *L'umorismo*.

Molti sono gli studiosi che hanno negli anni suggerito un'influenza pirandelliana su registi quali Ingmar Bergman e Alain Resnais,⁽⁴⁵⁾ Jean Luc Godard e Alain Robbe-Grillet, e, in ambito italiano, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini ed anche Pier Paolo Pasolini.⁽⁴⁶⁾ Come si è già osservato, nella maggioranza dei casi gli studi accentrano la loro attenzione su temi e motivi generalmente definiti come "pirandelliani" e individuabili in film estremamente diversi. Si vuole qui invece verificare se si possa o meno suggerire l'esistenza di un vero e proprio *modo pirandelliano* nel cinema contemporaneo, un tipo di discorso filmico che

è certo caratterizzato da temi e motivi specifici, ma anche ed in particolare da una modalità particolare di "articolazione" della pratica discorsiva – del discorso dunque e non solo della storia. Per arrivare ad una definizione davvero utile e proficua di tale nuova ed originale modalità di discorso, è necessario considerare in maniera ravvicinata il rivoluzionario concetto di umorismo espresso da Luigi Pirandello nel suo famosissimo saggio. In quel lavoro l'autore siciliano offre una definizione ma anche una vera e propria storia del genere "umoristico", un genere che si è sviluppato e si articola in un costante e fertile dialogo con i generi cosiddetti "classici", quali la commedia e la tragedia. L'umorismo, così come Pirandello lo ha definito, è il responso linguistico ad una specifica condizione psicologica ed esistenziale che l'uomo moderno ha vissuto e, per certi versi, ancora vive; tale condizione è caratterizzata da motivi specifici quali la divisione, ma anche la frammentazione, e dunque l'alienazione e lo straniamento. Il "modo pirandelliano" produce allora, in grazia di tale divisione all'interno di colui che vede, narrazioni metadiscorsive, auto-riflessive, eccentriche, e ipercritiche, oltreché necessariamente straniate, e persegue il vero e proprio riposizionamento delle varie "parti" coinvolte nella pratica discorsiva.⁽⁴⁷⁾

Soltanto all'interno di una prospettiva siffatta, si può, io credo, rendere ragione delle differenze tra i vari registi, ma anche poi legittimamente posizzarli l'uno di fianco all'altro in una globale ridefinizione dello sviluppo del discorso filmico a partire dal modernismo degli anni '50 e '60, quantomeno in ambito italiano. Un approccio puramente tematico sarebbe insufficiente per interpretare e comprendere appieno le similitudini interne tra forme di discorso filmico così profondamente diverse l'una dall'altra. Inoltre un approccio che consideri puramente e semplicemente il bacino di temi e motivi comuni non potrebbe spiegare esaurientemente la questione dell'influenza di Pirandello su autori così profondamente diversi, quali ad esempio Federico Fellini e Michelangelo Antonioni.

Lascio ad altri in questa sede l'analisi puntuale ed approfondita dei vari pronunciamenti pirandelliani sul cinema, degli adattamenti, dei movimenti di andata e ritorno tra il grande testo pirandelliano e 'la film' nonché la definizione dei tratti fondamentali del contributo di Luigi Pirandello allo sviluppo di una vera e propria estetica di quella che fu definita la "decima arte".⁽⁴⁸⁾ Andrò invece brevemente a tratteggiare quelle che sono a mio avviso le caratteristiche del cosiddetto "modo pirandelliano" nel cinema così come esso si andò a delineare partendo dagli anni cinquanta per raggiungere piena maturità negli anni sessanta, sopravvi-

vendo poi sino ad oggi anche se spesso in forme "volgarizzate". In ultima istanza vorrei prefigurare la mappa del "modo pirandelliano" nello sviluppo del cinema italiano a partire dagli anni cinquanta nel lavoro di registi affatto diversi quali Federico Fellini e Michelangelo Antonioni, ma anche in tanta "commedia all'italiana" ed in uno dei suoi massimi artefici, Ettore Scola, nonché nei film di alcuni fra i rappresentanti più significativi del nuovo cinema italiano, quali Nanni Moretti, Gabriele Salvatores, Silvio Soldini e, soprattutto, Gianni Amelio.

Per tracciare un profilo comprensibile e comprensivo del "modo pirandelliano" è necessario partire dall'umorismo, e cioè da quell'idea che costituisce il punto nodale della concezione estetica, esistenziale, filosofica e poetica del nostro autore. L'umorismo secondo Luigi Pirandello altro non è che una delle prime teorizzazioni dello straniamento poiché, come ho discusso in varie sedi, nella maggior parte dei suoi lavori teatrali e narrativi l'autore tentò ripetutamente di esprimere ciò che Freud aveva definito *Unheimlichkeit*, e cioè quel *dépayement* generato nel soggetto dalla consapevolezza di appartenere al *Caos*, quello spaesamento o straniamento che produce così lo scatenarsi della differenza invece che un processo di identificazione. Fatto importante, allora, secondo Pirandello lo straniamento è sia necessario sia funzionale. Il cielo di carta è stato strappato e i suoi personaggi si agitano in un universo fatto da segni arbitrari, un universo nel quale il soggetto è solo, sfrenato e delirante. Per Pirandello l'alienazione è, da un lato, una condizione necessaria, o meglio, una condizione imprescindibile del soggetto che non può più dare un senso alla realtà, e che, attraverso continui rispecchiamenti, riflessi e sdoppiamenti, registra impotente la sua incapacità a chiudere il cerchio ermeneutico. Dall'altro, Pirandello riconosce nella cosiddetta "divisione umoristica" un elemento funzionale della creazione artistica, un elemento che produce molteplici effetti di straniamento sia nei suoi lavori drammatici sia in quelli narrativi. Lo straniamento allora come forma e contenuto sia della condizione esistenziale del soggetto sia del fare artistico.

È bene qui ricordare che l'umorismo, in contrasto sia con la commedia sia con la tragedia e in larga parte a causa della giustapposizione di entrambe, è profondamente trasgressivo, come osservato a suo tempo da Michail Bachtin nel suo studio della poetica di Dostoevsky.⁽⁴⁹⁾ Come ci ha poi ricordato Umberto Eco, l'umorismo è più trasgressivo del comico e del tragico poiché funziona negli interstizi tra le strutture narrative e quelle discorsive,⁽⁵⁰⁾ e quindi necessariamente ridefinisce i ruoli dei vari partecipanti alla produzione di senso. La dissociazione umori-

stica va qui interpretata non solo come istanza di poetica, dunque, ma come un principio strutturale della messa in scena e della messa in storia, per così dire; una strategia drammatica e narrativa che produce la dislocazione del tempo e dello spazio, ma anche quella del personaggio nonché quella della stessa *fabula* così da produrre non solo 'effetti' ma veri e propri 'casi' di straniamento che sono causa ed effetto del continuo ed incessante slittamento di significato e dello stesso atto di significazione. Nel caso di Pirandello, allora, lo straniamento non è, come nel caso di Brecht, una tensione verso la ricomposizione di una continuità narrativa ed epica, e dunque storica, tra il palcoscenico e la platea, tra il libro e il suo lettore; esso è, al contrario, null'altro che l'attenta registrazione di una estraneità reciproca, contingente e quindi anche storica; cioè uno iato insanabile tra l'*essere* (il mondo dell'autore e del regista, degli attori e dei lettori/spettatori), l'*apparire* (il mondo dei personaggi), e il *divenire* stesso della produzione di significato.⁽⁵¹⁾ Se nella sua ricerca continua di una distanza estetica Pirandello intese rappresentare gli esseri umani nella loro incongruenza e divisione interna, egli intese anche rappresentare la tragica inevitabilità della impossibilità di ricomporre l'*aura* dell'eroe tragico, ora che, come affermò Jürgen Habermas, "[è] finito il tempo degli eroi".⁽⁵²⁾ Ora che Oreste sarà per sempre Amleto, il fare artistico non può che essere il luogo in cui la consapevolezza della frattura tra l'uomo e la natura, nonché quella della divisione interna agli esseri umani, producono infiniti riflessi e rispecchiamenti così che alla fine una polifonia di voci viene a prevalere. Ecco che così ridefinito il discorso pirandelliano riconquista il suo posto come parte integrante di quella contro-tradizione di discorso *critico-negativo* che tanta rilevanza ebbe nella modernità e che poi preparò la strada alla postmodernità. Nella costellazione di Pirandello, lo straniamento non è solo il sintomo e l'effetto di una condizione psicologica, ma è anche un vero ed imprescindibile elemento di quello che Romano Luperini ha definito come il "significare allegorico".⁽⁵³⁾ Lo straniamento allora diviene forma e contenuto e dunque vera e propria strategia della *messa in scena* e della *messa in storia*, così che si enfatizza e si va a rappresentare quella "existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre",⁽⁵⁴⁾ di cui parlava già Charles Baudelaire nel suo *L'essence du rire* (1855).

Una sorta di magnetismo intertestuale viene dunque a legare Pirandello a Baudelaire, ma anche, in ambito teatrale, a Beckett, Artaud e a Carmelo Bene, o, per quanto riguarda il cinema, a un largo segmento del cinema europeo e italiano dagli anni sessanta ad oggi. La traccia genetica è quel discorso critico-negativo che trova forma e contenuto nella

divisione umoristica, e viene così a produrre la costante contaminazione tra commedia e tragedia, allegoria e simbolismo, ma anche tra generi diversi. Questa, e cioè quella dell'umorismo, è indubbiamente una delle prospettive più utili e proficue nella definizione del "modo pirandelliano" nel cinema dal dopoguerra ad oggi, in ambito italiano ma anche nella storia del modernismo cinematografico così come esso si sviluppò negli anni sessanta nei film di autori quali Godard, Robbe-Grillet e Resnais, ma anche Bergmån e Buñuel, come già in parte dimostrato da autori quali Aristarco, Del Ministro e altri. Come nel caso dei grandi "umoristi" del cinema italiano, quali Fellini, Scola, Risi, Antonioni, ma anche indubbiamente i Taviani, un certo Pasolini, e poi Moretti, Amelio, Saldini, e Salvatores, per menzionarne solo alcuni, il tratto caratteristico di questo cinema è l'ambiguità, una strategia discorsiva che tende a rendere conto del continuo slittamento del senso, della problematicità e a volte dell'impossibilità dei processi di individuazione nonché di quelli di identificazione. Da qui discende ovviamente tutta una serie di catene tematiche ma anche una rete complessa di pratiche discorsive, modalità specifiche di articolazione del visivo e del sonoro, che sono caratterizzate da autoriflessività e metadiscorsività.

È l'umorismo la chiave di lettura più feconda del sentimento che stravolge lo sguardo e gli stessi tratti fisionomici dei personaggi di tanti film di questi registi, a cominciare da *I vitelloni* (1953) e *La strada* (1954) di Federico Fellini; è il sentimento del contrario che fa finalmente sì che Zampanò riconosca la verità una volta che non solo egli vive ma si vede vivere, quello stesso sentimento del contrario che ne *I vitelloni* mette Alberto di fronte alla sua devastante verità quando all'alba, nella luce cereulea del nuovo giorno, lascia la festa di Carnevale con il viso imbrattato dal trucco in disfacimento. È sempre il sentimento del contrario che gela il riso sulle nostre labbra alla visione di tanti film della grande commedia all'italiana, uno per tutti *Il sorpasso* (1962) di Dino Risi quando nel finale il viso di Vittorio Gasmann è deformato dall'agghiacciante verità della sua infinita solitudine, di un oltre ove regna null'altro che un vuoto terrificante. È ancora l'umorismo la strategia discorsiva che permette al cinema di Ettore Scola di attraversare e colmare lo spazio altrimenti incolmabile tra l'istanza generica del comico e quella del cinema d'autore, e costruire così un viaggio personale ma anche collettivo che, a partire da *C'eravamo tanto amati* (1974) a *La terrazza* (1980) e poi costantemente sino a *La cena* (1998) – il film che si chiude con un finale che allude a quello de *I sei personaggi in cerca d'autore*, opera a cui spesso il regista ha alluso nel corso della sua carriera e forse parti-

colarmente ne *La terrazza*,⁽⁵⁵⁾ da un lato attraversa e riflette criticamente sulla società e la cultura italiane della fine millennio, e dall'altro contribuisce al superamento del neorealismo e a una riflessione davvero nuova e propositiva sul fatto filmico nella sua interezza, una riflessione che tanto lascerà alla nuova generazione nel suo tentativo di acquisizione e definizione di un proprio e personalissimo "pensiero cinema". Se poi è vero, come è stato affermato da Flavio De Bernardinis,⁽⁵⁶⁾ che è nell'inquieto paradigma pirandelliano che si può ritrovare l'unico grande recupero del tragico nella storia della cultura italiana della modernità, e che l'unico grande eroe tragico del nostro ventesimo secolo è Enrico IV, allora è anche vero che quello è il filo sottile ma tenace che lega Luigi Pirandello a registi quali Paolo e Vittorio Taviani, Marco Bellocchio ed Ettore Scola ma anche Gianni Amelio, poiché tragico è il carabiniere de *Il ladro di bambini* (1992) che inutilmente cerca una via d'uscita, e non di fuga, e resta invece ingabbiato in un'Italia insterilita e ormai fissata nella propria immobilità che "si riflette nella nudità della casa in Calabria, immagine di un'Italia immobile nel suo destino di facciata, di lavori in corso per l'eternità, di operosità sterile e colpevole, di costruzione ad uso e consumo della rimozione".⁽⁵⁷⁾ Tragico è anche il giovane faccendiere italiano che ne *Lamerica* (1994) si perde nell'Albania post-comunista per ritornare in Italia/Lamerica su una nave dei folli immemore e afasico, ormai completamente rimosso da una dimensione "realistica" delle cose; così come davvero tragica è la sorte del protagonista di *Tu ridi* (1998) dei Taviani, racconto altamente infedele alla lettera dell'originale novella ma fedelissimo invece al senso vero della lezione dell'umorismo pirandelliano, fedele nella forma e nel contenuto del film. Come sostiene sempre De Bernardinis, "Enrico IV, che decide, eroe e antieroe al tempo stesso, di restare "pazzo", chiuso nella villa in cui giocare alla Storia, dimensione già virtuale, in cui nulla cambia perché tutto già cambiato e accaduto, è la grande figura tragica italiana, dal fascismo alla democrazia cristiana".⁽⁵⁸⁾ E se è vero che Enrico IV è il più grande dei suoi umoristi, allora è sotto il segno dell'umorismo pirandelliano che è possibile recuperare un senso del tragico nel nostro cinema contemporaneo.

La vocazione autoriflessiva e metadiscorsiva del cinema ne segna la storia e lo sviluppo; vero è però che Pirandello lo comprese immediatamente e proprio nella formula del "film nel film" rintracciò la possibilità di una nuova strada da percorrere quando, in una lettera ad Anton Giulio Bragaglia, la veniva proponendo per una traduzione filmica del suo *Si gira*. . .,⁽⁵⁹⁾

Tutto considerato mi pare che un film adatto per la Menichelli si possa trovare nel mio romanzo *Si gira...* la cui protagonista è una russa: **La Nestoroff**, donna fatale ecc. Verrebbe anche un film originalissimo. *Il cinematografo nel cinematografo. Il dramma infatti si svolge durante la confezione di una pellicola.*⁽⁶⁰⁾

Nonostante il cinema abbia sempre riflettuto su se stesso, il film nel film diviene infatti uno dei dispositivi più ricorrenti per segnalare malessere e trasformazione nella storia del cinema, e certamente in quella del cinema italiano nei tardi anni cinquanta e negli anni sessanta quando il cinematografo visse una stagione di grande rivoluzione espressiva nei lavori di registi quali Fellini, Antonioni, oltre che Godard e Resnais in film quali *Otto e mezzo*, *Blow-up*, *Le Mépris* (1963) ed anche certamente *Hiroshima mon amour* (1959). È di un certo interesse qui ricordare che esistono prove di due progetti di adattamento de *I sei personaggi in cerca d'autore* presentati da due protagonisti della Nouvelle Vague; il primo è datato 1961, porta la firma di Jean Luc Godard e Anna Magnani, l'indimenticabile protagonista di *Roma, città aperta* (1945), doveva interpretarvi la Madre; il secondo progetto è soltanto di un anno dopo e porta la firma di François Truffaut.⁽⁶¹⁾ Il fatto che l'arte rifletta su se stessa e si autorappresenti è storicamente il sintomo di una crisi, di una perdita di fiducia in quella che Jakobson definì come la funzione referenziale del linguaggio, come ci ha giustamente ricordato Alberto Pezzotta.⁽⁶²⁾ Diversamente da tanti altri lavori precedenti e fors'anche successivi, che nella storia rappresentano il cinema nel cinema in chiave critica e auto-critica, tutti i film sopracitati da un lato segnalano la crisi di forme precedenti di rappresentazione e di narrazione, dall'altro però segnalano anche la possibilità di intraprendere nuove strategie discorsive. Quello del film nel film, come ha affermato sempre Pezzotta, è un dispositivo a più facce che da un lato funziona come straniamento e dall'altro rafforza la funzione del film-cornice, come si evince chiaramente in un lavoro come *Otto e mezzo*, che alla fine altro non è se non la celebrazione dell'attività creatrice del suo autore, Federico Fellini, nel film *Otto e mezzo*, appunto. Per quanto riguarda la storia del cinema italiano, se il "film nel film" è un dispositivo che segnala un momento di crisi, allora quello che entra in crisi una volta esaurito lo slancio dell'immediato dopoguerra, è forse proprio l'ottimismo di un certo neorealismo di marca zavattiniana, ciò che entra in crisi è la fiducia nell'abilità del cinema di rappresentare, di registrare il reale senza ambiguità. Se la realtà è sfuggente ed ambigua come certamente lo è quella dell'Italia, ma anche del-

l'intera vecchia Europa, degli anni cinquanta, allora anche il cinema lo deve essere o quantomeno deve render conto di tale ambiguità nella sua articolazione morfologica nonché nella sua sintassi.

Vorrei qui fare un piccolo passo indietro e ricordare che il 15 novembre 1924 la rivista francese *Les Nouvelles Littéraires* pubblicò un articolo-intervista intitolato "Cinq minutes avec Pirandello" in occasione dell'annuncio dell'adattamento cinematografico de *Il fu Mattia Pascal* ad opera di Marcel L'Herbier. Paradossalmente fu proprio in quella fugace occasione che Pirandello venne a darci alcuni dei suoi più illuminanti pronunciamenti sul cinema sia quando affermò che "*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?*"⁽⁶³⁾ ("*Il fu Mattia Pascal è la storia di un uomo che vive con a fianco, costantemente, l'essere che egli è stato in un'esistenza precedente. Non è forse questo cinematografico?*"), individuando dunque nello sdoppiamento della personalità una proprietà in se stessa cinematografica. Sia quando affermava 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... Je connais mal le Cinéma... C'est un film russe, *Le Père Serge*, qui m'a, pendant la guerre, laissé entrevoir les possibilités de cet art jeune: *le Rêve, le Souvenir, l'Hallucination, la Folie, le Dédoublement de la personnalité!* Si les cinégraphistes voulaient, il y aurait de si grandes choices à faire!⁽⁶⁴⁾

Credo che *il cinema*, più facilmente, più completamente di qualsiasi altro mezzo di espressione artistica, ci donerà la visione del pensiero... Non conosco bene il cinema. ... C'è un film russo, *Le Père Serge*, che prima della guerra mi ha fatto intravedere le possibilità di questa arte giovane: *il sogno, il ricordo, l'allucinazione, la follia, lo sdoppiamento della personalità!* Se i registi vogliono, ci sono grandi cose da fare!

Vorrei qui solo ricordare brevemente che nel 1948 l'ancor giovane Alexander Astruc —già allora scrittore, critico e regista— scrisse un saggio di vitale importanza per la storia della riflessione teorica sul nuovo mezzo, "*The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo*," nel quale egli osservava che

The fundamental problem of cinema is how to express thought.

The creation of this language has preoccupied all the theoreticians and writers in the history of cinema. . . . The cinema is quite simply becoming a means of expression... After having been successfully a fair-ground attraction, an amusement analogous to boulevard theater, or a means of preserving the images of an era, it is gradually becoming a language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or to translate his obsessions.⁽⁶⁵⁾

Il problema fondamentale del cinema è come esprimere il pensiero. La creazione di tale linguaggio ha preoccupato tutti i teorici e gli scrittori nella storia del cinema... Il cinema sta semplicemente diventando un mezzo di espressione... Dopo essere stato e con successo un'attrazione da fiera, una forma di intrattenimento simile al teatro all'aperto, o un mezzo per preservare le immagini di un'epoca, sta gradualmente divenendo un linguaggio. Per linguaggio, intendo una forma nella quale e con la quale un artista possa esprimere i suoi pensieri, non importa quanto astratti essi siano, o tradurre le sue ossessioni.

È singolare quanto le osservazioni di Astruc fossero simili a quelle di Pirandello pur essendo separate da quasi vent'anni di pratica e teoria del cinema. Vero è anche che perché il loro sogno si realizzasse pienamente si doveva arrivare agli anni cinquanta, e a tutto il modernismo cinematografico europeo. Questo movimento verso un cinema più libero e capace di esprimere la complessità e l'ambiguità del reale continuerà negli anni sessanta ed oltre con esiti alterni ma sempre interessanti. Come ho già detto i suoi rappresentanti più significativi e autorevoli sono identificabili con gli autori della Nouvelle Vague francese, del Free Cinema inglese, e del cinema d'autore italiano – Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, in particolare. È questo infatti il senso vero dell'unicità dell'immagine felliniana, ad esempio, della sua stravaganza, del suo barocchismo, come essa ci è data in quasi tutti i suoi film, ma certamente a partire da *Otto e mezzo*, o forse ancor prima da quel piccolo/grande film che è l'episodio felliniano di *Boccaccio '70* (1962), e cioè *Le tentazioni del Dottor Antonio*, in cui per la prima volta completamente sganciato da vincoli di fedeltà e testimonianza, Fellini finalmente libera quello che divenne poi un inesauribile discorso amoroso con l'immaginario, il sogno, e il desiderio. È senza dubbio con questo testo che si assiste al passaggio da una forma, per così dire, "prosastica" della realtà, cioè ancora fortemente legata alle ragioni della rappresentazione, alla forma ineffabile dell'immaginario così simile alla sintassi e alla morfo-

logia del desiderio. Come molti altri film di Fellini a partire appunto dai primi anni sessanta sino all'ultimo, *La voce della luna* (1990), questo testo è segnato da molteplici tentazioni, oltre che da quelle del Dottor Antonio; sono esse tentazioni metadiscorsive, autoriflessive e più generalmente "umoristiche" nell'accezione pirandelliana, che fanno sì che questo ed altri testi felliniani vengano a suscitare interesse più per la struttura complessa del loro *récit* che per il contenuto della parabola.⁽⁶⁶⁾ Sta proprio nella tensione sempre presente all'acquisizione della libertà espressiva, nella vera e propria esplosione dei meccanismi del pensiero, del sogno, della memoria e del desiderio che l'immagine felliniana si costruisce in un regime di libertà e viene così a segnare irrevocabilmente l'immaginario collettivo tardo novecentesco. Vorrei anche ricordare a conclusione di questa brevissima nota sul cinema di Fellini, che durante le riprese di *Otto e mezzo* si vuole che il regista avesse affisso alla cinepresa un cartello che ricordava agli attori che quello era un film umoristico. Era ovviamente un richiamo a tenere una recitazione straniata e straniante, a non abbandonarsi a pose e accenti drammatici o, meglio ancora, melodrammatici, a intrattenere con l'occhio della cinepresa e con la storia che si andava a rappresentare un rapporto di ambiguità, appunto, di distacco e non di palese e ridondante partecipazione.

Simili osservazioni, pur nel rispetto delle tante differenze tra i due artisti, si potrebbero fare anche per il cinema di Michelangelo Antonioni, poiché anche il suo è un cinema che tenta costantemente nelle sue forme e nei suoi contenuti di dar conto dell'ambiguità del reale, di rappresentare l'oltre che è in tutte le cose e in tutte le persone, che persegue strategie stranianti, a cominciare senza dubbio dal suo primo lungometraggio *Cronaca di un amore* (1950) per continuare poi con un film del 1959, e cioè *L'avventura*, e raggiungere esiti ancor più macroscopici nei suoi film successivi a partire da *Blow-up* sino all'ultimo *Al di là delle nuvole* (1995). Se il tentativo è quello di investigare la realtà in tutta la sua ambiguità, lo sguardo viene ad essere progressivamente svuotato della sua abilità di catturare quella realtà stessa così come essa si esplica nella linearità di un'esperienza fenomenologica, e viene a perseguire invece il percorso complesso e frammentario del discorso del pensiero, dell'immaginario e del desiderio nella ricerca costante di nuove frontiere di libertà espressiva per il mezzo, come testimoniato, ad esempio, dal finale iperbolico di *Zabriskie Point* (1970) in cui Antonioni ci regala la rappresentazione del pensiero della protagonista, saturo di un profondo desiderio di fuga e rivolta, in una strabiliante esplosione di tutte le icone del consumismo americano, realizzata con ben diciassette cineprese e

che si fonde, o meglio si articola in un magnifico crescendo con le note della musica di "Come in 51, your time is up" dei Pink Floyd – forse esempio tutto contemporaneo del sogno pirandelliano di un cinema che fosse *linguaggio visibile della musica*, la "cinemelografia".

In conclusione, mi sembra allora giusto affermare che nei confronti del cinema Luigi Pirandello nutriva un sogno di libertà, la capacità per il cinematografo di accedere a quell'oltre che è in tutte le cose e negli individui, come egli affermò per bocca di uno dei suoi più tormentati protagonisti, Serafino Gubbio. Non è un caso che mentre stava scrivendo con Adolph Lantz la sceneggiatura per un adattamento cinematografico de *I sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello affermasse quanto segue,

... ho idea di mettermi a lavorare con il compito di creare un'opera d'arte per cinema, un'opera d'arte che sia di pura visione, completamente distinta dal linguaggio che ho impiegato finora come mezzo di esprimere la mia esperienza della vita. Il dialogo ha sempre avuto nei miei drammi una parte più importante dell'azione... cerco di risolvere in maniera puramente ottica il problema che s'incontra nella stessa radice del mio dramma (n.d.r. *Sei personaggi in cerca d'autore*)... Mi sto sforzando di rendere intelleggibile, attraverso questo senso visivo, come i *Sei personaggi* e i loro destini furono concepiti nella mente dell'autore, e imbevutisi di vita si resero indipendenti da lui. Naturalmente, questa proiezione del problema su un nuovo piano, è solo una sostituzione, una creatura ibrida... Esso sarà perciò sperimentato dall'autore fin dal principio come una pura visione, e che può per conseguenza essere riprodotto... Voglio indicare nuove strade al cinema. Come sarà tecnicamente possibile che queste strade risultino transitabili è ancora il mio segreto, il quale però sarà presto rivelato dal mio lavoro che darò al pubblico.⁽⁶⁷⁾

Nonostante dunque, come ho già detto qui e in altra sede, Pirandello avesse negli anni certamente affrontato le nuove problematiche poste dal cinema sia in ambito estetico sia in ambito tecnico nel contesto della polemica tra teatro e cinema, e avesse dapprima cercato di definire il capo specifico in cui ognuno dei due mezzi doveva e poteva operare, ben presto egli comprese il ruolo primario giocato dalle questioni teoriche che la "narrazione" poneva al nuovo mezzo. Come ben si sa, in qualsiasi forma di narrativa moderna, la questione cruciale non è raccontare una storia ma denunciare la finzione del costruito narrativo. Nel momento in cui, nella citazione qui riportata, Pirandello definisce il prodotto finale del processo che porta alla stesura della sceneggiatura un

"ibrido", e cioè un'esperienza multidimensionale e precisa al tempo stesso, egli mostra di comprendere che ciò che bisognava risolvere era la profonda collusione storica e sociale tra cinema e narrativa, come commenterà molto più tardi Christian Metz.⁽⁶⁸⁾ Forse Pirandello non aveva veramente ancora la mappa di quel mondo nuovo che lui immaginava, ma certamente ci stava pensando con determinazione e serietà di intenti; forse allora gli sarebbero piaciuti gli esiti prefigurati in un film, ad esempio, nel quale risuona indubbiamente l'eco di quel progetto mai realizzato, e cioè *Otto e mezzo*, che davvero altro non è se non l'adattamento forse più fedele del più contraddittorio testo pirandelliano. Federico Fellini non lo avrebbe mai ammesso, naturalmente, ed anzi a suo tempo, nella famosa e lunghissima intervista concessa a Giovanni Grazzini,⁽⁶⁹⁾ elencò Pirandello tra le tante cose che non gli piacevano. Ma questa è un'altra storia. Quello che è indubbiamente vero è che nel suo cinema, forse meglio che in quello di chiunque altro, si intravedono gli esiti di quelle strategie autoriflessive e metadiscorsive che si vengono a prefigurare come il tratto caratteristico della tradizione umoristica, così come Pirandello l'aveva ipotizzata. In chiusa sembra allora giusto ricordare le parole con cui il siciliano chiudeva la famosa intervista concessa a Enrico Roma nel 1932; alla richiesta di quale ritenesse fosse il futuro del cinema, egli affermava infatti con decisione, "Senza limiti!".⁽⁷⁰⁾ Questo è il mandato vero di Luigi Pirandello per la nuova arte.

- (1) Si veda l'articolo-intervista firmato René Jeanne, "Cinq minutes avec Pirandello" e pubblicato dalla rivista francese *Les Nouvelles Littéraires* il 15 novembre 1924 (8).
- (2) È stato Francesco Callari che nel suo *Pirandello e il cinema* (Venezia: Marsilio, 1991) ci ha ricordato che solo erroneamente si data la genesi del romanzo cinematografico di Pirandello al 1913-14 col titolo *La tigre* e al 1914-15 con il titolo *Si gira...* Come attestato dalle acquisizioni biobibliografiche documentate dal volume curato da Sarah Zappulla Muscarà, *Luigi Pirandello. Carteggi inediti* (Roma: Bulzoni, 1980), l'esperienza di spettatore cinematografico vissuta da Pirandello tra il 1896 e il 1903, lo portò già nel 1903-4, appunto, a concepire l'idea di un romanzo sul cinema col titolo di *Filauri*.
- (3) A tutt'oggi, ad esempio, l'unico saggio pirandelliano tradotto in inglese è *L'umorismo in On Humor*, Antonio Illiano e Daniel P. Testa, a cura di (Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press, 1974).
- (4) Su questo argomento si veda anche Gian Piero Brunetta, *Intellettuali, cinema e propaganda fra le due guerre* (Bologna: Patron, 1972).
- (5) È meglio conosciuto nel mondo per la sua famosa trilogia del "teatro nel teatro", come lui stesso la definisce nella prefazione alla edizione italiana del suo teatro. Mi riferisco ovviamente a *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Stasera si recita a soggetto* (1930). Va comunque ricordato che invece la sua produzione teatrale conta più di quaranta opere raccolte da Pirandello stesso con il titolo di *Maschere nude*.

- (6) Pirandello scrisse sette romanzi raccolti poi in due volumi curati da Giovanni Macchia e pubblicati, come il teatro, da Mondadori con il titolo *Tutti i romanzi* nel 1973. I suoi lavori narrativi più noti sono indubbiamente *Il fu Mattia Pascal* (1904), *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore* (1916) e *Uno, nessuno e centomila* (1926). Riporto qui la data della prima pubblicazione in volume per ciascuno dei tre romanzi; la questione della datazione è però più complessa in quanto tutti e tre apparvero prima a puntate e dunque in forma seriale su settimanali dell'epoca.
- (7) Pirandello fu sempre molto attivo nella speculazione critica e in quella teorica sin dai suoi anni universitari. Uno dei suoi saggi più famosi, se non il più famoso poiché anche l'unico tradotto in svariate lingue, è citato ripetutamente nella letteratura critica di svariati paesi e senza ombra di dubbio il suo studio dell'umorismo pubblicato per la prima volta nel 1908 con il titolo *L'umorismo*. Per svariati motivi *L'umorismo* può essere considerato un *manifesto* delle convinzioni estetiche ed esistenziali di Luigi Pirandello, un pronunciamento di poetica e un'analisi filosofica del rapporto tra l'arte e la vita, tra la realtà e la sua rappresentazione artistica. Questo il testo che costituisce il fondamento su cui Pirandello costruì i suoi rivoluzionari lavori narrativi e teatrali, e per molti versi costituisce l'unica chiave di lettura plausibile del misterioso ed inquietante universo pirandelliano nonché del suo altrettanto misterioso ed inquietante incontro con il cinema.
- (8) Pirandello scrisse molte poesie raccolte in volume insieme ai suoi scritti teorici e a quelli critici da Manlio Lo Vecchio-Musti e pubblicati sempre da Mondadori con il titolo *Saggi, poesie scritti varii*, per la prima volta nel 1960.
- (9) Per quanto riguarda l'incontro di Pirandello con la pittura, si veda Antonio Alessio, *Pirandello pittore* (Agrigento: Edizioni del Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1984).
- (10) Non solo Pirandello scrisse sceneggiature originali ma adattò anche molti dei suoi lavori narrativi e teatrali per lo schermo.
- (11) Ricciotto Canudo nacque a Gioia del Colle il 2 gennaio 1879. Fu poeta e giornalista, e per molti versi il primo "vero" teorico del cinema. Nato in Italia, si trasferì a Parigi nel 1908 e lì morì il 10 novembre del 1923.
- (12) Nel suo volume *Pirandello e il cinema*, Francesco Callari sostiene che nel 1941 Ugo Ojetti gli confidò di avere lui stesso invitato Pirandello alla prima italiana di dodici cortometraggi di Louis Lumière allo studio fotografico Le Lieure a Roma il 13 marzo del 1896 (Venezia: Marsilio, 1991): 17. La pubblicazione di questo saggio insieme ai due splendidi volumi curati da Nino Genovese e Sebastiano Gesù, *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema* (Palermo: Bonanno Editore, 1990) ha dato maggior forza al discorso da me iniziato con la tesi di dottorato completata presso l'Indiana University a Bloomington nel marzo del 1989, discorso che ha poi trovato forma più articolata nel mio volume *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion. Luigi Pirandello, Federico Fellini, Ettore Scola, and the Directors of the New Generation* (Toronto: University of Toronto Press, 1995).
- (13) Per un'analisi dettagliata del romanzo *Si gira...* si veda il bellissimo studio di Franca Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema* (Venezia: Marsilio, 1990), nonché il secondo capitolo del mio volume. Per una discussione dettagliata del fascino esercitato su Pirandello dalla nuova tecnologia, si veda anche il testo curato da Alessandro Tinteri, *Pirandello capocomico: la compagnia del teatro d'arte di Roma, 1925-1928* (Roma: Sellerio, 1987).
- (14) Pierre Leprohon, *Le cinéma italien* (1966; Parigi: Editions D'Aujourd'hui, 1978), 18.
- (15) Gabriele D'Annunzio, "Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione", *Cinema/Studio* 14.15.16 (aprile-dicembre 1994), 43-7. Il testo era stato prima riprodotto in Paolo Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino* (Torino: UTET, 1986) 115-22, ed è un ampliamento della famosa intervista apparsa nel *Corriere della sera* del 28 febbraio 1914 ed intitolata "A colloquio con D'Annunzio: Una nuova forma del dramma - L'attrazione al cinematografo - Cabiria - Nuovi lavori", è datata 27 febbraio e non è firmata.
- (16) Guido Aristarco, "L'oltre del linguaggio cinematografico in Pirandello", *Rivista di studi pirandelliani* V.3 (Giugno 1985): 47.

- (17) Pirandello, "Per il film italiano. Intervista con Pirandello", a cura di Testor, *La Stampa*, 9 dicembre 1932.
- (18) Usai per la prima volta questa definizione nella mia tesi di dottorato, *The Pirandellian Mode in European Cinema: Luigi Pirandello and Federico Fellini*, Indiana University, 1989, e lo ripresi poi ampliandolo e specificandolo nel mio volume *Contemporary Italian Filmmaking* (1995). Questa stessa definizione appare anche in un articolo di Nino Genovese, "Quel ragno nero sul treppiedi. Analisi dei rapporti tra Pirandello e il cinema" incluso nel primo volume de *La musa inquietante*, 14.
- (19) Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello* (1963; Torino: UTET, 1980).
- (20) Ad oggi sempre nuove sollecitazioni ci vengono dalla vita e dalla carriera di Pirandello e dai nuovi studi del suo conflittuale e problematico rapporto con il teatro ad esempio anche grazie al lavoro di tanti studiosi quali Alessandro D'Amico con la sua edizione critica dei lavori teatrali sempre per la Mondadori nella serie de *I Meridiani*, ma anche Claudio Vicentini nel suo volume *Pirandello. Il disagio del teatro* (Venezia: Marsilio, 1993) e Umberto Artioli nel suo recentissimo *Pirandello allegorico* (Bari-Roma: Laterza, 2002).
- (21) Giudice, *Luigi Pirandello*, 511.
- (22) Pirandello, "Per il film italiano. Intervista con Pirandello".
- (23) Jennifer Stone, "Cinéastes' Texts", *The Yearbook of the British Pirandello Society* 3 (1983): 45.
- (24) Luigi Pirandello, "Se il film parlante abolirà il teatro", *Saggi poesie scritti varii* (Milano: Mondadori, 1960), 1001.
- (25) Giudice, *Luigi Pirandello*, 520.
- (26) Per un ulteriore approfondimento di questa questione, si veda anche il primo capitolo del mio volume *Contemporary Italian Filmmaking* (1995).
- (27) Luigi Pirandello, "Discorso al Convegno Volta sul teatro drammatico (Roma, 8-14 ottobre 1934)", *Saggi, poesie scritti varii*, 1005-6.
- (28) A proposito del discorso di apertura al Convegno Volta, si veda il mio saggio "Pirandello e il cinema. Al Convegno Volta per fare il punto su un rapporto durato più di trent'anni." *Biblioteca teatrale. Pirandello 1934. Spettacolo e potere al Convegno Volta* (Ottobre-Dicembre 1999): 87-114.
- (29) Genovese, "Quel ragno nero sul treppiedi", 14.
- (30) Sino all'apparire del volume di De Castris, il campo degli studi pirandelliani era stato progressivamente caratterizzato dal perdurare di un certo numero di pregiudizi nei confronti della sua opera, forse principalmente a causa della sua decisione di aderire al Partito Fascista nel 1926. Dopo la fine della seconda guerra mondiale, infatti, fu difficile per gli italiani accettare e riconoscere il contributo di quegli artisti e intellettuali che avevano avuto una posizione "ambigua" nei confronti del fascismo. Questo purtroppo produsse una sorta di ostracismo nei confronti di molti intellettuali e artisti che furono così quasi dimenticati. Per uno studio accurato della controversa posizione di Luigi Pirandello nei confronti del fascismo, si veda Gian Franco Vené, *Pirandello fascista. La coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione* (1971; Venezia: Marsilio, 1981).
- (31) Arcangelo Leone De Castris, *Storia di Pirandello* (1962; Bari: Laterza, 1986) 127, nota 20.
- (32) Ibid.
- (33) Vedi Genovese, "Quel ragno nero sul treppiedi", 12.
- (34) Manuela Gieri, "La cinemelografia, o per un cinema senza parola", in Enzo Lauretta (a cura di), *Pirandello e l'Europa*. Lecce: Manni, 2001. Pp. 243-57.
- (35) E. Rocca, "Luigi Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche", in *Il Popolo d'Italia*, Milano, 4 ottobre 1928.
- (36) Vedi Genovese, "Quel ragno nero sul treppiedi", 15. Ho sviluppato a mia volta questa questione nel secondo capitolo del mio *Contemporary Italian Filmmaking* (1995).
- (37) Due testi meritano qui menzione particolare, e cioè il già citato testo di Franca Angelini, *Serafino e la tigre*, ma anche il volume di Sergio Micheli, *Pirandello e il cinema. Da Acciaio a Káos* (Roma: Bulzoni, 1989).

- (38) Maurizio Del Ministro, *Pirandello scena personaggio e film* (Roma: Bulzoni, 1980).
- (39) Vedi Genovese, "Quel ragno nero sul treppiedi", 16.
- (40) Vedi De Castris, *Storia di Pirandello*, 127, nota 20.
- (41) Questa affermazione è contenuta nella nota 20 del volume di De Castris, *Storia di Pirandello*, 127.
- (42) Si veda la raccolta di saggi curata da Enzo Lauletta, *Pirandello e il cinema* (Agrigento: Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1978), ma anche il testo di Paolo Puppa, *Fantasmismi contro giganti: scena e immaginario in Pirandello* (Bologna: Pàtron, 1978), quello di Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello* (Milano: Mursia, 1970). Si vedano anche l'articolo già citato di Jennifer Stone, "Cinéastes' Textes", nonché i lavori di Gavriel Moses, de Castris, Tessari, Termine, Cudini, Aristarco, ed altri.
- (43) Vedi Tullio Kezich, "Mattia Pascal: uno, due, tre" in Leonardo Sciascia, a cura di, *Omaggio a Pirandello* (Milano: Bompiani, 1986), 80.
- (44) Si veda il mio volume *Contemporary Italian Filmmaking* (1995).
- (45) Si veda a questo proposito Del Ministro nel suo *Scena, personaggio e film* (1980).
- (46) Si vedano i contributi di Nino Genovese e Maurizio Del Ministro, in Genovese and Gesù, *La musa inquietante di Pirandello: il cinema*.
- (47) Per una discussione dettagliata di tale questione, rimando al mio *Contemporary Italian Filmmaking* (1995).
- (48) Per un mio contributo alla discussione di questi punti si veda *Contemporary Italian Filmmaking* (1995), ma anche "La cinemelografia, o per un cinema senza parola", in Lauletta (a cura di), *Pirandello e l'Europa*, e "Pirandello e il cinema. Al Convegno Volta per fare il punto su un rapporto durato più di trent'anni" in *Biblioteca teatrale. Pirandello 1934. Spettacolo e potere al Convegno Volta*.
- (49) Michail Bachtin, *Problems in Dostoevsky's Poetics* (1984; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).
- (50) Umberto Eco, "The Frames of Comic Freedom" in Umberto Eco, V.V. Ivanov e M. Rector, *Carnival* (New York: Mouton Publishers, 1984) 8. In questo saggio Eco definisce gli elementi costitutivi del concetto pirandelliano di umorismo delineando le differenze tra le modalità del comico, del tragico e dell'umoristico, appunto.
- (51) Si veda Gieri, *Italian Contemporary Filmmaking* (1995).
- (52) Jürgen Habermas, *Etica del discorso* (Roma-Bari: Laterza, 1985) 17. Si veda anche il suo *Il discorso filosofico della modernità* (Roma-Bari: Laterza, 1987).
- (53) Romano Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza* (Roma: Editori Riuniti, 1990). Il saggio su Pirandello è alle pagine 221-58. Sull'allegorismo in Pirandello, si veda anche Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano* (Roma-Bari: Laterza, 2001).
- (54) Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Oeuvres complètes de Baudelaire* (Paris: Gallimard, 1951) 720.
- (55) Flavio De Bernardinis, "Cinema italiano. La fatidica ossessione", *Segnocinema* 95 (gennaio-febbraio 1999) 16.
- (56) *Ibid.*, 14-16.
- (57) *Ibid.*, 15.
- (58) *Ibid.*, 16.
- (59) La lettera scritta da Pirandello a Bragaglia è pubblicata nel volume di Mario Verdone dal titolo *Anton Giulio Bragaglia* (Roma: Bulzoni, 1965), 11.
- (60) *Ibid.*
- (61) Si veda Càllari, *Pirandello e il cinema*, 73.
- (62) Pezzotta, "Il vampiro allo specchio. Il cinema nel cinema: il sogno infranto, la merce e la morte", 26.
- (63) Jeanne, "Cinq minutes avec Pirandello", 8.
- (64) Jeanne, "Cinq minutes avec Pirandello", 8. Il corsivo è mio.
- (65) Alexandre Astruc, "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style", in *The New Wave*, a cura di Peter Graham (London: Secker and Warburg; New York: Doubleday

- Cinema One Series, 1968). Tradotto da *Ecran Français* 144 (30 Marzo 1948).
- (66) Per una mia analisi più dettagliata e puntuale di questo film, rimando a un testo di prossima pubblicazione con il titolo "Della seduzione: immaginario e corpo attoriale ne *Le tentazioni del Dottor Antonio*" negli Atti del Convegno Interdisciplinare *Pepino De Filippo e la comicità nel Novecento*, Napoli 24-26 marzo 2003.
- (67) Pirandello, "Dramma e sonoro", *Cinema* 17 (10 novembre 1929): 277-78.
- (68) Si veda Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1982) 139.
- (69) Giovanni Grazzini, *Intervista sul cinema* (Roma: Laterza, 1983).
- (70) Enrico Roma, "Pirandello e il cinema", *Comœdia* 17.7 (1932-33): 22.