

*Collana di Saggi e Documentazioni  
del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani  
diretta da Enzo Lauletta*

*N° 43*


*Leone De Castris Alonge González Martín  
Dashwood Verdone Orsini Szabó  
Jørgensen Rössner*

*Vitti-Alexander Barnes Musarra Van  
Den Bossche Casey Sanguinetti Katz  
Airoldi Namer Gieri Klem De Michele  
Cederna Misan Montefiore Santeramo*

# Pirandello e l'Europa

*a cura di  
Enzo Lauletta*

In copertina: *Lumie di Sicilia II* di Piero Gauli -1977

 Manni

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

Pirandello e l'Europa / Leone de Castris ... [et al.]; a cura di Enzo Lauletta. - Lecce: Manni, 2001.  
(Collana di saggi e documentazioni del Centro nazionale di studi pirandelliani  
diretta da Enzo Lauletta; 43)  
1. Pirandello, Luigi - Rapporti con la cultura europea - Congressi internazionali - 2001.  
2. Congressi internazionali - Agrigento - 2001.  
I. Leone De Castris, Arcangelo      II. Lauletta, Enzo.  
852.912 CDD-20                      SBN Pal0186611

*Cip - Biblioteca centrale della Regione Sicilia*

## La cinemelografia, o per un cinema senza parola

di MANUELA GIERI

Al tempo del suo primo formale pronunciarsi sul cinema, e cioè nell'articolo "Se il film parlante abolirà il teatro", apparso in realtà prima sul "New York Herald Tribune", poi sul "Times" ed infine sul "Corriere della sera" il 16 giugno del 1929, Luigi Pirandello criticava aspramente la tendenza che il cinematografo aveva già ampiamente mostrato di voler imitare forme preesistenti di letteratura drammatica e/o narrativa. Pirandello sosteneva inoltre che, particolarmente con l'introduzione del sonoro o, più propriamente, del "parlato", il cinema aveva costantemente e inesorabilmente teso ad imitare il teatro. Egli si diceva oltremodo convinto che così facendo la cinemelografia non avrebbe nuociuto al teatro, così come invece alcuni suoi contemporanei volevano credere, e dichiarava che il film era in ultima analisi destinato a morire se non fosse mutato. Infatti, sempre in quell'articolo, Pirandello affermava che, se esisteva un futuro per il cinema, esso poteva soltanto esistere se il film fosse diventato "il linguaggio visibile della musica", un'arte di pura visione e puro suono per la quale egli persino conìò un nuovo termine, e cioè "cinemelografia"<sup>2</sup>.

Nel saggio apparso poi su "La Nación" sempre nel 1929 e intitolato "Dramma e sonoro", Pirandello andava a ribadire le stesse opinioni sull'introduzione del suono nel cinematografo ma, al tempo stesso, andava a modificare le sue precedenti e ben più rigide posizioni sul cinema in generale, nello sforzo di prefigurare nuovi percorsi per il giovane mezzo di espressione artistica e di comunicazione di massa. È infatti ampiamente evidente quanto già il suo primo saggio sul cinema, anche se originariamente scritto per motivi del tutto diversi, mostrasse inequivocabili segni di un progressivo interesse teorico nei confronti del nuovo mezzo. Come è stato da più parti osservato, le posizioni di Pirandello al riguardo, quando esse siano paragonate a quelle espresse da tanti suoi contemporanei, suonano come notevolmente avanzate. Nonostante sia innegabile che i-

nizialmente egli fosse principalmente preoccupato della minaccia, per lo più di consensi e dunque economica, che il cinematografo poneva al teatro, è altrettanto innegabile che Pirandello fu certo tra i primi in Italia a riconoscere nel cinema una forma di espressione artistica, e a cogliere e a isolare quegli aspetti della comunicazione filmica che erano assolutamente unici e specifici. Mentre infatti moltissimi si sentirono in dovere di scrivere sul cinema all'apparire del primo film "parlante", *The Jazz Singer*, nel 1927, poi portato in Italia proprio nel 1929 da Stefano Pittaluga, soltanto un ristretto numero di intellettuali e registi cominciò ad elaborare una teoria del cinema che rendesse conto anche degli avanzamenti tecnologici fatti dalla giovane industria cinematografica. Ancor prima, e cioè a partite dalla fine dell'800<sup>1</sup> e sempre più pienamente e consapevolmente già dai primi anni del '900, Pirandello aveva compreso che le nuove tecniche filmiche avrebbero rivoluzionato la narrazione al punto da promuovere una nuova e contemporanea modalità di discorso narrativo, come si evince già dalla forma e dal contenuto del suo romanzo *Si gira* pubblicato nel giugno-agosto del 1915 a puntate nella *Nuova Antologia* e poi in volume da Treves l'anno successivo, ma già in gestazione nel 1904.<sup>4</sup>

Se da un lato Pirandello riconosceva alcuni dei problemi che erano inerenti all'uso del sonoro nel cinema del tempo ma anche alcuni di quelli che da questo potevano essere ingenerati, egli comprese anche immediatamente che una volta che le immagini in movimento avessero parlato, esse non avrebbero più taciuto, "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".<sup>5</sup> Diversamente dalle posizioni di quei puristi che insistevano a sostenere che il solo vero cinema era il cinema muto -fra i quali ci piace ricordare Charlie Chaplin, King Vidor, René Clair e Sergej Ejzenstejn-, Pirandello dunque comprese quasi immediatamente che invece ciò che era imperativo fare, era dare al cinema la sua vera voce. Egli riteneva che, se il cinematografo era stato inizialmente così folle da credere di poter trovare tale voce nella letteratura, era giunto il momento di lasciare la narrazione al romanzo e il dramma al teatro. In chiusa al saggio del 1929, egli affermava infatti, "Bisogna che la cinematografia si liberi dalla letteratura per trovare la sua vera espressione e allora compirà la sua vera ri-

voluzione. Lasci la narrazione al romanzo, e lasci il dramma al teatro. La letteratura non è il suo proprio elemento; il suo proprio elemento è la musica. Si liberi della letteratura e s'immerga tutta nella musica".<sup>6</sup> Pirandello era convinto dunque che il cinema avrebbe trovato nella musica il suo alleato naturale e che in essa dovesse immergersi: non certo la musica vocale, ma bensì quella che si esprime unicamente con il suono. Definendo poi la vista e l'udito "i due sensi estetici per eccellenza", Pirandello concludeva quel suo primo intervento sul cinema "parlante" suggerendo un'arte di pura visione e puro suono, la "cinemelografia", appunto, o "linguaggio visibile della musica"<sup>8</sup>, e dunque già formulando una rivoluzionaria teoria del cinema, seppur in embrione, che andava ipotizzando per la nuova arte un percorso anti-narrativo o meglio anti-letterario, eppur altamente ritmico e fortemente simbolico.

Erano quelli anni di grande vivacità in cui molti altri intellettuali andavano esprimendo le loro opinioni sul nuovo mezzo. Sarebbe qui interessante allora cercare di sviluppare un paragone tra le posizioni del nostro e quelle di altri, tra cui, ad esempio, un grande regista e teorico del cinema, quale fu Sergej Ejzenstejn, le cui osservazioni sul sonoro furono di certo ugualmente originali e per molti versi, ritengo, simili a quelle di Pirandello. Ejzenstejn sostenne infatti che il futuro del sonoro nel cinema risiedeva in un uso non realistico del suono, appunto, e che il dialogo sincronizzato contraddiceva tutti i criteri, o almeno i suoi, di quello che un buon cinema doveva essere.<sup>9</sup> Tra l'altro va forse ricordato che un parallelo fra Ejzenstejn e Pirandello a questo riguardo sembra trovare legittimazione naturale nelle parole del teorico russo quand'egli affermava, all'interno della sua discussione sull'uso delle didascalie o, alternativamente, della voce narrante,

In the sound-film the sub-title, maintaining its place among the expressive means..., and its counterpart, the actual voice of the narrator...are successfully employed. The latter means is a voice whose dramatically weaving potentialities have scarcely been touched by the cinema.

The late Pirandello used to dream aloud of what could be done with this voice, when we met in Berlin in 1929. How close is such a voice, interve-

ning in the action from outside the action, to Pirandello's whole concept! Its employment for ironical purposes was quite successfully demonstrated by René Clair in *Le dernier milliardaire*, and even more cleverly by Kuleshov in his O. Henry film, *The Great Consoler*.<sup>10</sup>

(Nel cinema sonoro le didascalie, conservando il loro posto tra i mezzi espressivi..., e la loro controparte, cioè la viva voce del narratore... sono utilizzate con successo. La seconda è una voce le cui potenzialità di tessitura drammatica sono state scarsamente toccate dal cinema. Il fu Pirandello era solito sognare a voce alta su quello che si sarebbe potuto fare con questa voce quando ci incontrammo a Berlino nel 1929. Quanto prossima alla concezione pirandelliana era questa voce che interviene in un'azione dall'esterno della stessa azione! Il suo utilizzo per finalità ironiche è stato dimostrato con successo da René Clair in *Le dernier milliardaire*, e ancor più magistralmente da Kuleshov nel suo film su O. Henry, *The Great Consoler*).

Sul versante Pirandello, le affinità tra le posizioni del siciliano e quelle di Sergej Ejzenstejn diventano forse più evidenti se si va a considerare le dichiarazioni fatte in vista dell'adattamento cinematografico de *I sei personaggi in cerca d'autore* rinvenibili nelle diverse lettere indirizzate al figlio Stefano nei primi mesi di quel mitico 1929.<sup>11</sup> Anche tre anni più tardi, comunque, Pirandello sarebbe tornato sulla questione del sonoro nel film nell'intervista pubblicata su "La stampa" nella quale l'autore illustra le sue posizioni come segue,

Il problema del sonoro non è risolto; il cinematografico, 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.<sup>12</sup>

Nel 1923 dall'Ungheria anche il teorico del cinema Béla Balázs aveva eloquentemente difeso il cinema come mezzo puramente visivo affermando che "The gestures of visual man are not intended to convey concepts which can be expressed in words, but such inner experiences, such non-rational emotions, which would still remain unexpressed when everything that can be told has been told"<sup>13</sup> ("I gesti dell'uomo visivo non devono convogliare dei concetti che possono essere espressi con le parole, ma quelle esperienze interiori, quelle emozioni non razionali, che rimarrebbero altrimenti inespresse quando tutto ciò che si può dire è stato detto"). Questa 'resistenza' al sonoro trovò poi una voce molto più ortodossa, ad esempio, in Herbert Read che nel 1932 scriveva, "The talk interrupts the continuity of the movement, or at least delays it. We begin to listen, instead of looking. But once we consciously listen in the cinema, we might as well be in the theater. It is difficult to see any art-form evolving from the talkie"<sup>14</sup> ("Il parlato interrompe la continuità del movimento, o almeno la ritarda. Noi cominciamo ad ascoltare, invece che guardare. Ma una volta che al cinema noi consapevolmente ascoltiamo, tanto vale che noi si vada a teatro. È difficile vedere una forma d'arte evolvere dal cinema sonoro").

Nonostante Pirandello si sia ripetutamente pronunciato sull'argomento, si può però affermare che mai egli sostenne posizioni talmente estreme. Se è vero che Pirandello non vedeva futuro per un uso, per così dire, 'teatrale' del sonoro nel cinema, egli vedeva anche abbastanza chiaramente che visto che il sonoro era divenuto tecnicamente possibile, esso era ormai inevitabile. A suo avviso, se il film doveva avere una voce, esso doveva cercarla per prima cosa nella musica, e non era certamente solo nel perseguire questa posizione teorica. Invero, le affinità tra il cinema e la musica, sia a livello di semplice contenuto sia a livello della loro struttura ritmica fondata sul montaggio, vennero riconosciute già agli albori del nuovo mezzo e lo sono in parte ancor oggi - si pensi infatti ai nuovi sviluppi nella video music and nei video digitali. Luigi Pirandello insieme ad altri suoi contemporanei, quali Béla Balázs appunto, vide bene queste somiglianze già negli anni venti, così come molti registi a noi contemporanei, come ad esempio Ingmar Bergman, le hanno viste in anni più recenti.<sup>15</sup> Vero è comunque

che Pirandello intendeva però porre limiti piuttosto rigidi all'espressività del nuovo mezzo, così come è attestato sempre nel saggio del 1929, "Se il film parlante abolirà il teatro", quando egli afferma che il cinema deve essere il linguaggio visibile della musica, e dunque, apparentemente, censurando le potenzialità narrative del nuovo mezzo.

I tentativi di riflettere atmosfere e significati della musica nel film sono stati e sono ancora numerosi, come testimoniato in anni a noi ben più prossimi dal cinema sperimentale di Sam Brackage, ad esempio. Nonostante ciò le posizioni di Pirandello sembrano rispecchiarsi principalmente in quelle forme filmiche che vengono generalmente iscritte nel "cinema sperimentale" a lui contemporaneo. Infatti negli anni venti l'Europa visse un momento estremamente prolifico in questo senso, in esperimenti quali *Rhythms 21* di Hans Richter, *Diagonal Symphony* di Viking Eggeling, e nei film astratti di Walter Ruttmann, quali *Opus 1*. In Francia Germaine Dulac traspone il *Prelude No. 6* di Chopin in forma filmica nel suo *Disque 957*, e Marcel Duchamp e Fernand Léger produssero film basati su puro ritmo.

A una lettura puntuale, dunque, le osservazioni di Pirandello sull'uso del sonoro nel cinema sembrano essere parallele alle posizioni teoriche espresse dall'avanguardia francese degli anni venti. I valori estetici che egli venne progressivamente applicando al cinema nella sua ricerca di un discorso filmico specifico, o meglio di quel complesso di elementi che avrebbero reso il cinema una forma d'arte in se stessa unica e specifica, presentano notevoli affinità con i valori perseguiti da Eggeling, Duchamp, Léger, Picabia, Cocteau, Richter, Ruttmann e molti altri. Similmente, Pirandello concepiva il cinema come una forma d'arte nella quale andavano inevitabilmente a convergere la maggior parte dei problemi e delle tendenze inerenti all'arte moderna. Infatti Cubismo, Futurismo e Surrealismo, con il loro rispettivo interesse per simultaneità, forma, movimento, e l'orchestrazione di sogno, illusione e realtà, trovano logica estensione nel film. Non è di certo una coincidenza il fatto che Pirandello scelse Ruttmann per dirigere *Acciaio*. Fu infatti grazie a questo fortunatissimo incontro che il drammaturgo poté avere un contatto personale con uno dei rappresentanti più interessanti dell'avanguardia, un regista le cui idee erano certamente compatibili con le sue.

Forse mosso dalla delusione per gli esiti sia de *La canzone dell'amore*, il film del 1930 realizzato da Gennaro Righelli, sia di *As You Desire Me* diretto nel 1932 da George Fitzmaurice su sceneggiatura di Gene Markey, nel 1932 Pirandello decise infatti di dedicarsi alla realizzazione di un vero film d'arte. In collaborazione col figlio Stefano, scrisse un testo specificamente pensato per il cinema, un vero e proprio soggetto intitolato *Gioca Pietro!*. Egli nutriva grandi aspettative nei confronti di questo progetto, ed infatti quando, durante un'intervista, gli fu chiesto chi avrebbe diretto il film egli dichiarò, "Un grande direttore di fama mondiale; con molta probabilità Pabst o, s'egli non potesse svincolarsi a tempo, Eisenstein."<sup>16</sup> E alla domanda sugli attori, rispondeva "Ancora non sono stati fissati, perché questo è facoltà del regista. Quasi certamente, però, la prima attrice sarà la mia grande interprete del teatro: la signorina Marta Abba, cui ho pensato ideando il personaggio femminile."<sup>17</sup> Alla fine, come si sa, il film fu realizzato dal regista sperimentale tedesco Walter Ruttmann, e fu prodotto dalla Cines con il titolo di *Acciaio*. Anche il cast non fu quello sognato da Pirandello che vedeva, ad esempio, Isa Pola sostituirsi all'amatissima Marta Abba. La colonna sonora fu curata da G. F. Malipiero, e, nonostante i dubbi del musicista e fors'anche quelli di Pirandello, alla fine non venne a tradire completamente l'idea originale del siciliano nel rapporto particolare che la musica andava effettivamente a istituire con le immagini delle acciaierie di Terni. Grazie all'abilità di Emilio Cecchi che supervisionò la produzione e allo stile particolare di Ruttmann, il film infatti possiede quegli elementi ritmici che Pirandello aveva discusso in un'intervista rilasciata prima che iniziasse la lavorazione del film:

Ho promesso il silenzio. Ho composto uno scenario che è un vero e proprio spartito. In molte scene, ho tenuto conto degli effetti da ottenersi coi suoni, proprio come un musicista nello strumentale di un'opera lirica. La parte sonora avrà nel film una grande importanza. A un dato punto il ritmo delle macchine si umanizza; si raggiunge così un perfetto sincronismo tra il movimento meccanico e il pulsare della vita umana.<sup>18</sup>

Pirandello concepì il film dunque come una sintesi armonica di suoni e immagini, un esempio di quella "cinemelografia" da lui ipotizzata a partire dal 1929 come il futuro del cinema. Infatti le intenzioni teoriche di Ruttmann erano ben più vicine alle ipotesi del siciliano di quanto si potrebbe in un primo tempo credere. Basterebbe qui ricordare il pregevole montaggio di immagini e suoni realizzato da Ruttmann in *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (1927). Carl Meyer, colui che concepì l'idea originale per il film, lo immaginò come una "melodia di immagini" la cui sceneggiatura doveva essere come una "partitura", come la definì lui stesso.<sup>19</sup> Fu in sede di montaggio che Walter Ruttmann elaborò l'enorme quantità di materiale assemblato da Karl Freund e da altri fotografi. Egli lavorò in collaborazione con Edmund Meisel, l'autore della famosissima colonna sonora per il capolavoro di Sergej Ejzenstejn, *Potëmkin*, nel 1925. Per *Berlin* Meisel voleva raggiungere la totale sincronizzazione della sinfonia visiva di Ruttmann con la sua sinfonia musicale. La colonna sonora doveva però esser concepita così da poter essere suonata da sola, indipendentemente dal film. Dunque, risulta immediatamente chiaro il fatto che tale idea non era poi così lontana dall'idea espressa ripetutamente da Pirandello di filmare una colonna visiva per la musica di Beethoven. A questo proposito è interessante notare come l'ultima sequenza di *Berlin* non sia altro che un vagabondare per la città notturna mentre, tra le altre cose, un'orchestra suona proprio Beethoven.

È opportuno forse notare un fatto per nulla secondario, e cioè che la concezione del montaggio espressa da Ruttmann fosse fortemente influenzata dalle idee di Dziga Vertov. Nonostante le considerevoli differenze ideologiche, infatti, entrambi i registi erano più propensi a produrre cinema documentario, anche se Vertov non intendeva solo divulgare informazione ma voleva comporre "musica ottica". Il suo *Man With the Movie-Camera*, anch'esso del 1929, può essere considerato, secondo Kracauer, "un documentario lirico"<sup>20</sup>. Quello che rende queste osservazioni pertinenti al nostro discorso è che tante e tali ci sembrano le affinità tra il film di Vertov e il romanzo *Si gira*, nonché quelle tra il suo concetto di "musica ottica" e l'idea pirandelliana di "cinemelografia" da meritare attenzione e investigazione critico-teorica.

In questa sede, vorrei comunque soprattutto evidenziare la prossimità tra l'interesse per la sperimentazione con immagini e musica espresso sia da Pirandello sia da Ruttmann. Il tedesco perseguì questo suo interesse sia nel montaggio ritmico di *Acciaio* sia nei suoi lavori precedenti quali *Die Melodie der Welt* (*La melodia del mondo*, 1930). Dopo questo, infatti, Ruttmann venne a spostarsi progressivamente verso l'astrazione più accentuata come avvenne ad esempio in un film come *In der Nacht* (*Nella notte*, 1931), in cui egli tradusse semplicemente in forme visive astratte il pezzo musicale dallo stesso titolo composto da Schumann. A questo punto della speculazione critica, ci sembra giusto evidenziare che molte sono le affinità tra le posizioni avanguardistiche di Ruttmann e la concezione pirandelliana del cinema come arte di musica e immagini, ove queste ultime venissero ad essere commento visivo alla colonna sonora.

Eppure, se da un lato è inequivocabile il fatto che Pirandello certamente nutriva simpatie verso le sperimentazioni dell'avanguardia e presumibilmente si sentiva ad essa vicino anche sul piano più propriamente ideologico, egli certamente non avrebbe auspicato, come invece fecero alcuni degli avanguardisti, la cesura di ogni rapporto tra storia e discorso. Pirandello aveva certamente un'idea lungimirante del cinema e di ogni altra forma di espressione artistica, e auspicava che il cinematografo si rinnovasse integralmente in maniera tale da render conto ed utilizzare tutte le innovazioni tecnologiche rese disponibili dalle altre arti così da elaborare una struttura sintetica e specificamente filmica. In ogni caso, egli ancora 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". Già in una intervista rilasciata a "Il Popolo d'Italia" il 4 ottobre 1928, Pirandello esprimeva con consapevolezza una volontà, per così dire, "rivoluzionaria" anche in campo cinematografico quando affermava, "In teatro sono stato un rivoluzionario. Vorrei, se potessi — e son certo che potrò — portare anche nel campo cinematografico le rivoluzioni ch'io sogno."<sup>21</sup>

È interessante notare come, sempre nel saggio "Se il film

parlante abolirà il teatro”, lavoro nel quale, come ho già detto, Pirandello presentava posizioni estremamente innovative quando auspicava che il cinema trovasse un suo linguaggio autonomo e specifico, egli avesse poi delle “cadute”, per così dire, quando suggeriva che attori e registi del film sonoro venissero dal teatro, mostrando così una visione vagamente miope e irrealistica al riguardo. Altri, infatti, al tempo riuscirono a trovare soluzioni ben più originali. Nelle sue riflessioni sul cinema, ad esempio, René Clair sosteneva che “film actors who have never spoken before may prove more suitable for sound films than stage actors”<sup>22</sup> (“gli attori cinematografici che non hanno mai parlato prima potrebbero rivelarsi più appropriati al cinema sonoro degli attori teatrali”).

Un altro aspetto sul quale Pirandello si soffermava nel famoso saggio del 1929, un aspetto che merita qui una certa attenzione, ha a che vedere con l'introduzione meccanica della parola nel film, per mezzo della quale, a suo parere, il cinema tendeva sempre più non solo a somigliare al teatro, ma a divenirne copia stereotipata.

Se io al cinematografo non devo più vedere il cinematografo ma una brutta copia del teatro, e devo sentir parlare incongruamente le immagini fotografate degli attori, con una voce di macchina trasmessa meccanicamente, io preferirò andarmene al teatro, dove almeno ci sono gli attori veri che parlano con la loro voce naturale. Un film parlante, che volesse aver l'ambizione di voler sostituire in tutto il teatro, non potrebbe ottenere altro effetto che quello di far rimpiangere di non aver davanti vivi e veri quegli attori che rappresentano quel tale dramma o quella tale commedia, ma la loro riproduzione fotografica e meccanica.<sup>23</sup>

Per prima cosa, qui Pirandello enfatizza alcune contraddizioni fondamentali: una voce deve venire da un corpo vivo, le immagini ovviamente non possono parlare. Da ciò scaturisce un contrasto basilare tra gli eventi che hanno luogo fuori dalla sala di proiezione — e cioè, sullo o, meglio, nello schermo — e quelli che hanno luogo al suo interno. I primi pronunciamenti critici di Pirandello sul cinema fanno dunque eco alle parole

sul cinematografo pronunciate da uno dei suoi personaggi letterari, e cioè Serafino Gubbio, il protagonista del *Si gira*, quando egli commenta la dolorosa condizione degli attori cinematografici. Già in quel romanzo, l'autore siciliano osservava acutamente come nel cinema muto l'attore recitasse di fronte a e per una macchina invece che per un pubblico vivo. La differenza è di forma e non di contenuto poiché sta soltanto nel fatto che nel cinema sonoro gli attori recitano per due strumenti meccanici e non per uno solo. La sostanza del problema non cambia e il risultato è sempre e comunque una situazione alienante e una condizione alienata. Così infatti nel romanzo Pirandello descrive la condizione degli attori cinematografici attraverso le parole autoconsapevoli di Gubbio,

Ma non odiano la macchina soltanto per l'avvilimento del lavoro stupido e muto a cui essa li condanna; la odiano sopra tutto perché si vedono allontanati, si sentono strappati dalla comunione diretta col pubblico, da cui prima traevano il miglior compenso e la maggiore soddisfazione: quella di vedere, di sentire dal palcoscenico, in un teatro, una moltitudine intenta e sospesa seguire la loro azione *viva*, commuoversi, fremere, ridere, accendersi, prorompere in applausi.

Qua si sentono come in esilio. In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Perché la loro azione, l'azione viva del loro corpo *vivo*, là, sulla tela dei cinematografi, non c'è più: c'è *la loro immagine* soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare. Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di vôtamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che tremola per un momento sullo schermo scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela... Pensa la macchinetta alla rappresentazione davanti al pubblico, con le loro



ombre; ed essi debbono contentarsi di rappresentare solo davanti a lei. Quando hanno rappresentato, la loro rappresentazione è pellicola.<sup>24</sup>

È noto come il romanzo fosse generato da un immediato responso di Pirandello nei confronti del nuovo mezzo,<sup>25</sup> e come esso, scritto nel 1914, sia, come lo definì Enrico Roma, “un’interpretazione filosofica del cinema, non soltanto nuovo mezzo artistico, ma novissimo aspetto della vita.” Dunque, come abbiamo già detto, uscito per la prima volta a puntate nella *Nuova Antologia* nel giugno-agosto del 1915 e poi pubblicato in volume nel 1916 con il titolo *Si gira* e poi ripubblicato nel 1925 con un nuovo titolo, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, il romanzo non è solo un pronunciamento filosofico-estetico sul cinema come nuova forma di espressione artistica ma anche un commento sullo statuto fenomenologico del cinematografo come nuovo mezzo di comunicazione di massa in una nuova società. I *Quaderni* sono anche però un pronunciamento abbastanza pessimista sulla condizione umana nell’era della macchina, ed uno egualmente scettico nei confronti del nuovo mezzo. Eppure, come ha affermato Franca Angelini, “Il romanzo critica... il cinema ma appropriandosi, e spesso ironicamente, degli stessi elementi del cinema del suo tempo”.<sup>27</sup> Cioè, è senz’altro vero che in questo romanzo Pirandello offre un quadro pessimista di un certo cinema e della cultura che lo produce, ma è pur anche vero che proprio in questo romanzo Pirandello sfrutta consapevolmente il linguaggio del cinema, spesso ironicamente, al punto da proporre più tardi una versione cinematografica del romanzo stesso ad Anton Giulio Bragaglia. Infatti in una lettera scritta nel 1918, egli si spinge sino ad ipotizzare quella formula del “film nel film” che diventerà poi una delle parole d’ordine di tanto cinema modernista, da Federico Fellini a Ingmar Bergman a Michelangelo Antonioni e alla Nouvelle Vague francese.<sup>28</sup> Vale forse qui la pena di ricordare che esistono prove di due progetti di adattamento de *I sei personaggi in cerca d’autore* presentati da due dei 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*, doveva interpretarvi la Madre; il secondo progetto è soltanto di un anno dopo e porta la firma di François Truffaut.<sup>29</sup>

In conclusione vorrei ipotizzare un intrigante terreno di lavoro critico nell’investigazione di possibili rapporti tra Pirandello e il cinema europeo dei tardi anni cinquanta e degli anni sessanta. Al di là di possibili seppur forse marginali affinità a livello di contenuto, ci sembra assolutamente legittimo ipotizzare la possibilità di istituire parallelismi e, chissà, fors’anche una certa influenza di Pirandello e delle sue posizioni in relazione all’uso nel cinema del dialogo, della parola e della musica vocale e non, su quei particolari esiti in relazione al rapporto suono/immagine rinvenibili in tanto modernismo cinematografico degli anni sessanta che, come si sa, non coincide necessariamente con il modernismo letterario, in termini temporali, ma ne condivide molte posizioni soprattutto a livello formale.<sup>30</sup>

## Note

<sup>1</sup> LUIGI PIRANDELLO, “Se il film parlante abolirà il teatro”, *Saggi poesie scritti vari* (Milano: Mondadori, 1960), 1002.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Ci ricorda giustamente FRANCESCO CALLARI in apertura del suo pregevole studio sull’argomento, e cioè il volume *Pirandello e il cinema* (Venezia: Marsilio, 1991), che Pirandello fu già spettatore delle prime proiezioni di dodici cortometraggi dei fratelli Lumière allo Studio fotografico Le Lieure di Roma in Vicolo del Mortaro a partire dal 13 marzo 1896. Nei primi miracolosi anni del cinematografo Pirandello ebbe occasione di vedere i cortometraggi dei Lumière ma anche quelli di tanti altri pionieri, inclusi i lavori fantastici e mirabolanti di Méliès. (17)

<sup>4</sup> È del 1904 infatti una lettera in cui Pirandello menziona l’intenzione di voler scrivere un romanzo sul mondo del cinema intitolato *Filauri* la cui storia e i cui personaggi egli aveva “già in mente” (Callari, 18); nel travagliato processo di gestazione, il romanzo si intitolò anche *La tigre*, e poi, dopo una battuta d’arresto, nel 1914 prese forma definitiva e fu finalmente ultimato col titolo *Si gira*.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 1001.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid, 2002.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> SERGEJ EJZENSTEJN, in *The New York Sun*, 5 giugno 1930.

<sup>10</sup> EJZENSTEJN, *Film Form. Essays in Film Theory*, a cura di Jay Leyda (New York: Harcourt Brace Jovanovic, 1949), 189.

<sup>11</sup> Si veda a questo proposito sia il testo di Francesco Cällari, sia il saggio di ERMANNO COMUZIO, "Cinema, linguaggio visibile della musica. Pirandello nel dibattito sul sonoro (1930-36)", in NINO GENOVESE e SEBASTIANO GESÙ, *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema* (Palermo: Bonanno, 1990), 135-55.

<sup>12</sup> PIRANDELLO, "Per il film italiano. Intervista con Pirandello," "La stampa", 9 dicembre 1932. L'enfasi è mia.

<sup>13</sup> BELA BALÁZS, *Theory of the Film* (London: Dobson, 1952), 41.

<sup>14</sup> HERBERT READ, "Towards a Film Aesthetic," *Cinema Quarterly* 1.1 (Autumn 1932): 8.

<sup>15</sup> Per quanto riguarda le idee di Bergman sulle affinità tra film e musica, si veda l'introduzione al volume *Four Screenplays of Ingmar Bergman* (New York: Simon and Schuster, 1960); si veda inoltre "My Need to Express Myself in a Film", un'intervista che Bergman concesse a Edwin Newman apparsa su "Film Comment" 4.2-3 (Fall/Winter, 1967): 58-62.

<sup>16</sup> ENRICO ROMA, "Pirandello e il cinema," *Comoedia* 14.7 (1932-33), 22.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Si veda SIGFRIED KRACAUER, *Cinema tedesco: dal Gabinetto del Dottor Caligari a Hitler* (1954; Milano: Mondadori, 1977).

<sup>20</sup> Ibid, 192.

<sup>21</sup> E. ROCCA, "Luigi Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche", in "Il Popolo d'Italia", Milano, 4 ottobre 1928.

<sup>22</sup> RENÉ CLAIR, *Reflections on the Cinema*, trans. Vera Traill (London: Kinber, 1953), 96.

<sup>23</sup> PIRANDELLO, "Se il film parlante abolirà il teatro", 1000.

<sup>24</sup> PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia (Milano: Mondadori, 1984); II: 585-86. È noto che qui Pirandello prendeva posizione in favore del teatro, come ha giustamente osservato, tra gli altri, UMBERTO ARTIOLI nel suo *L'officina segreta di Pirandello* (Roma-Bari: Laterza, 1989). Eppure la sua posizione era, a mio avviso, ben più complessa già a partire proprio da questo romanzo.

<sup>25</sup> Ho già commentato la questione storica dell'incontro tra

Pirandello e il cinema in diverse occasioni, ma forse in maniera più eloquente anche se certo non esaustiva nel primo capitolo del mio volume *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion* (Toronto: University of Toronto Press, 1995): 13-29. In ogni caso, imprescindibili al riguardo mi sembrano i contributi di altri studiosi. Vorrei qui ricordarne alcuni per il loro contributo al mio lavoro, contributo per lo più inconsapevole ma non per questo meno importante. Indubbiamente essi sono Francesco Cällari, Nino Genovese e Sebastiano Gesù, e in parte anche Franca Angelini, Gabriel Moses e Jennifer Stone.

<sup>26</sup> Roma, "Pirandello e il cinema", 20.

<sup>27</sup> FRANCA ANGELINI, "Si gira...: l'ideologia della macchina in Pirandello", in Enzo Laretta, ed., *Il romanzo di Pirandello* (Palermo: Palumbo, 1976), 150. Per una mia analisi dettagliata del romanzo, rimando al secondo capitolo del mio volume *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion* (1995) e al mio articolo apparso su *Biblioteca teatrale* (ottobre-dicembre 1999), pp. 87-114, intitolato "Pirandello e il cinema. Al Convegno Volta per fare il punto su un rapporto durato più di trent'anni".

<sup>28</sup> La lettera scritta da Pirandello a Bragaglia è pubblicata nel volume di MARIO VERDONE dal titolo *Anton Giulio Bragaglia* (Roma: Bulzoni, 1965), 11.

<sup>29</sup> Si veda FRANCESCO CALLARI, *Pirandello e il cinema*, 73.

<sup>30</sup> Rimando qui al mio volume *Contemporary Italian Filmmaking*: poiché già lì do inizio proprio a questo tipo di investigazione, che aspetta però ancora di essere sviluppata nella sua interezza.