

*Principe Corsinovi Minardi Bisicchia  
Alonge Ferroni Gieri Termine Ghidetti  
Zappulla Muscarà Micheli Santi*

*Bronowski Franini Dal Monte Bellia  
Santeramo Fried Bonsaver Vitti-Alexander  
Tarzia Sanguinetti De Michele Krysinski*

# La novella di Pirandello

*dramma film musica fumetto*

*a cura di  
Enzo Lauro*



DEL CORPO E DELL'ANIMA:  
DA PIRANDELLO AI TAVIANI.  
LETTERATURA, TEATRO, CINEMA

di *Manuela Gieri*

L'occhio, del quale la bellezza  
de l'universo è specchiata dalli contemplanti,  
è di tanta eccellenza che,  
chi consente alla sua perdita,  
si priva della rappresentazione de tutte l'opere della natura  
per la veduta delle quali l'anima  
sta contenta nelle umane carceri mediante gli occhi,  
per li quali essa anima si rapresenta  
tutte le varie cose de natura.

Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*

Impara a guardare le cose con gli occhi di quelli che non le vedono più.  
Ne proverai dolore, certo. Ma quel dolore te le renderà più sacre e più belle...  
Forse è solo per dirti questo che ti ho fatto venire fin qua.

Con queste parole la madre di Luigi Pirandello chiude l'intenso colloquio con il figlio che si svolge nel frammento conclusivo di *Kaos*, il film che i fratelli Taviani realizzarono nel biennio 1983-84, e cioè il film che inizia, se non vado errata, il loro personalissimo, intenso ed intimo dialogo con lo scrittore agrigentino. Lo iniziano scegliendo, volutamente, non tanto il suo lavoro più conosciuto, celebrato e citato, e cioè quello del grande teatro e dei romanzi, ma identificando nelle novelle ed in particolare quelle legate alla cultura contadina isolana, un *humus* fertilissimo su cui andare a costruire un personale superamento della fase iniziale del loro progresso artistico, culturale, e pur anche ideologico. Significativamente, abbandonando quello stadio più dichiaratamente segnato dalla passione politica, ideologica e definito da più parti "cinema dell'utopia", i Taviani scelgono

di rivolgersi a uno dei grandi esegeti novecenteschi della Weltanschauung borghese italiana ed europea, e cioè Luigi Pirandello.<sup>1</sup> Un autore che, per altro, aveva ampiamente riflettuto sia sul ruolo e sulla condizione del soggetto borghese, sia sul ruolo e sulla condizione delle sue narrazioni, ma anche delle sue tante rappresentazioni – artistiche, sociali, culturali e via dicendo. Non solo ne aveva riflettuto, ma aveva anche ampiamente praticato tutte quelle modalità di rappresentazione e di narrazione che andarono poi a costruire il superamento della sensibilità ottocentesca per realizzare tutte quelle pratiche e quelle teorie che servirono a definire il modernismo letterario e teatrale.

Nella sua costante ricerca di nuove ed originali strategie narrative e drammatiche, Luigi Pirandello andò ad affrontare alcune delle questioni che divennero centrali nel percorso di auto-definizione del Modernismo artistico, e cioè la natura del nuovo soggetto nel suo rapporto con la realtà; la relazione tra illusione – e cioè finzione – e realtà; i ruoli diversi che autore, personaggio e lettore/spettatore vanno a ricoprire nel processo di creazione artistica; nonché la complessa natura sia della “narratività” sia della “teatralità”<sup>2</sup>. Non a caso, Pirandello entrò così nello specifico di quelle che erano le questioni attorno alle quali si agitava al tempo anche il dibattito sulla nuova arte, il cinematografo, e sul suo rapporto con forme di espressione artistica già consolidate, e cioè il teatro e il romanzo. Centrale alla sua speculazione sulle forme di espressione narrativa e drammatica fu una questione che pose al centro di uno dei suoi saggi più noti e più importanti, *Illustratori, attori e traduttori* (1908), e cioè la traduzione.

In quel saggio,<sup>3</sup> dopo una prima parte dedicata all'illustrazione di testi scritti, scorrendo in prima istanza delle traduzioni di poesie da una lingua a un'altra, Pirandello cita Dante Alighieri, quand'egli nel *Convivio* afferma che,

E però sappia ciascuno, che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può dalla sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.

Dante Alighieri, *Convivio*

Proseguendo, a proposito invece dell'arte e dei modi della traduzione degli autori antichi, Pirandello cita Giovanni Pascoli, quand'egli in *Pensieri e discorsi* sostiene,

«Che è tradurre?» così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva: «Il di fuori deve divenir nuovo; il di dentro restar com'è. A dir più preciso, resta l'anima muta il corpo; la vera traduzione è

metempsicosi». Non si poteva dir meglio... Dunque intendiamoci: dobbiamo dare allo scrittore antico una veste nuova, non dobbiamo travestirlo... E poi, quanto a metempsicosi è giusta (almeno per questo proposito del tradurre) la distinzione di corpo e d'anima? Non è giusta. Mutando corpo si muta anche anima... Dobbiamo, insomma, osservare, traducendo, la stessa proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro col di fuori.

Giovanni Pascoli, *Pensieri e discorsi* (Zanichelli, Bologna, 1907)

Pirandello continua, però, osservando che il Pascoli, ponendo questa distinzione tra corpo e anima, ricade nel vecchio errore della critica classica e romantica – «come se De Sanctis e, dopo, tanti altri valentuomini che han disputato di critica estetica avessero predicato al vento» (p. 649) – poiché il poeta, così dicendo, tende a identificare il corpo nella forma e l'anima nel pensiero, e considerare così la forma come *un di fuori*.

«Ma se potessero veramente separarsi il contenuto artistico dalla sua forma, corpo sarebbe il pensiero, anima la forma», afferma Pirandello (p. 649), poiché a suo avviso si può sempre tradurre, e cioè «far intendere», ciò che uno scrittore pensa o ha pensato in altra lingua, ma l'anima, e cioè quella forma che in arte è tutto, non si può «rendere». (p. 650)

Mutando il corpo, cioè il pensiero, si muta anche l'anima, cioè la forma: questo è ovvio. Ma serbando il corpo, il pensiero, gli si può dare un'anima, un'espressione diversa? Questo tenta la traduzione. E tenta l'impossibile: come far rivivere un cadavere inalandogli un'altra anima. Quel che il Pascoli chiama il *di fuori* è proprio l'espressione: ma l'espressione appunto è l'anima. (p. 650)

Nello stesso saggio, riflettendo poi sul caso della messa in scena di un'opera scritta da un autore, Pirandello considera tale messa in scena non come «la rappresentazione vera e propria dell'espressione genuina, originale, ma una traduzione, cioè un'espressione somigliante, più o meno prossima all'originale; non mai la stessa» e aggiunge che essa è in fondo anche «un'espressione più o meno guasta e diminuita» (p. 653). Pirandello continua affermando che lo stesso accade quando un'opera è letta, poiché nell'atto di lettura o meglio nel *ripensare* all'opera letta, quando cioè si passa «da uno spirito all'altro, le modificazioni sono inevitabili» (p. 653). Inoltre, sta in questo, secondo l'agrigentino, «la somma difficoltà della critica» (p. 654).

Egli pone poi la questione di ottime traduzioni di lavori mediocri – nel cui caso, se la traduzione è migliore dell'originale, allora la traduzione diviene

l'originale, od il caso della meritevole messa in scena di drammi altrettanto mediocri, il cui merito sarà allora dell'attore, e così anche può essere il caso dell'illustrazione delle opere di scrittori secondari, descrittivi o decorativi (pp. 654-655).

Prosegue quindi dissertando sul fatto che per lo scrittore la riflessione è una forma del sentimento, ed egli, scrivendo, procede anche a una critica dell'opera nel suo farsi, ma lo fa non tanto analizzandola freddamente come farebbe un giudice, ma seguendo l'impressione che via via ne riceve. L'opera, nello scrittore, così come nello spettatore, è dunque *provata* e non semplicemente *giudicata* (pp. 655-56). Lo stesso, afferma Pirandello, accade all'attore, che non esamina freddamente l'opera, ma la *prova*, e sente cioè d'un tratto, per un sentimento o una simpatia improvvisa, la parte che più gli si confà, e trova allora in sé il personaggio che deve portare sulla scena (p. 656).

L'attore però, vivendo in e di quel mondo posticcio e convenzionale che è il palcoscenico, continua Pirandello, «è spesso indotto a vedere nell'opera d'arte principalmente quanto vi è di teatrale» — così come il disegnatore vede in un libro soltanto quanto si presta all'illustrazione. L'attore, dunque, è mosso, nella sua fruizione dell'opera, più dalle ragioni materiali del palcoscenico, che dalle ragioni ideali dell'arte, più dalla realtà fittizia della sua azione scenica che dalla verità superiore dell'espressione artistica (p. 656). La condanna poi di quegli scrittori che accettano di scrivere per il teatro è immediata conseguenza del suo ragionare, anche se viene a riconoscere «la triste necessità dell'arte loro» (pp. 656-657).

Approcciando la conclusione, Pirandello traccia però una chiara via d'uscita per gli scrittori di opere drammatiche identificando nella priorità di avere «persone libere», la nascita del dramma. Afferma cioè quanto segue,

Ogni idea, ogni azione, perché appariscano in atto, vive innanzi agli occhi nostri, han bisogno della libera individualità umana, in cui si mostrino come movente affettivo: bisogno, insomma, di caratteri. Ora il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione o ai modi dell'autore, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato; quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto quasi tutto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità. (p. 657).

A mio avviso, è tutta qui, in queste parole la base ideale del grande teatro pirandelliano, allora, e cioè la giustificazione più profonda, di natura teoretica ma anche ideale dei suoi tanti personaggi in cerca d'autore, e pur anche delle sue tante, anzi tantissime *traduzioni*, o meglio *transcodificazioni* se non

veri e propri «adattamenti» di novelle in commedie, ma anche di commedie in novelle, di novelle in romanzi e pur anche sceneggiature, e via dicendo. È questa la prospettiva forse più giusta per comprendere appieno il passaggio dalle novelle al teatro e per andare a discorrere poi del passaggio ulteriore a un testo filmico eventuale, e cioè ad altra ed ancor più diversa lingua.

Ma prima di passare all'argomento vero e proprio del mio intervento, è doveroso forse ricordare che il saggio *Illustratori, attori e traduttori* non termina così. Pirandello infatti vuole dare conclusione diversa al suo lavoro, o meglio, alla sua indagine estetica, com'egli stesso la definisce. Ponendo in chiusa la distinzione tra dramma—testo scritto—e rappresentazione scenica, egli vede nell'uno l'opera d'arte, e nell'altra null'altro che la «traduzione o interpretazione di essa, copia più o meno somigliante che vive in una realtà materiale e pur fittizia e illusoria» (p. 658). Conclude poi affermando che se si volesse trovare l'*originale* a teatro, allora si dovrebbe ricorrere alla commedia dell'arte, ma poi essa non sarebbe, come è stata, altro che triviale opera d'improvvisazione, priva di quella semplificazione e concentrazione ideale che sono proprie di ogni opera d'arte superiore (p. 658).

Per affrontare la questione del passaggio da una novella a un testo teatrale e successivamente a un testo filmico, è bene riallacciarsi alle osservazioni che stanno quasi in chiusa di *Illustratori, attori e traduttori*, quando Luigi Pirandello riafferma, anche nel caso della *traduzione* o meglio qui del passaggio da un codice all'altro, e dunque della trasposizione di un testo narrativo, ad esempio, in testo teatrale, o pur anche della stessa messa in scena di un testo scritto, la centralità della libertà del carattere, e dunque del personaggio, che sempre deve mostrare la sua autonomia dalle intenzioni dell'autore e l'urgenza delle sue azioni, ribadendo così l'*originalità del suo stesso essere*.

Il caso della novella *L'altro figlio*, pubblicata in «La lettura» nel febbraio del 1905, e divenuta poi testo teatrale in un atto messo in scena nella riduzione in vernacolo toscano fattane da Ferdinando Paolieri il 23 novembre 1923 al Teatro Nazionale di Roma sembra emblematico. Questo è il testo che sarà poi ripreso da Paolo e Vittorio Taviani e adattato per il grande schermo come uno dei quattro episodi di *Kaos*, ma è doveroso notare che Pirandello ne tentò una prima transcodificazione proprio con la stesura del passaggio dal testo narrativo a quello teatrale, la cui datazione mi sembra di grande rilevanza. La novella *L'altro figlio*, infatti, diventa teatro solo dopo la stesura e la messa in scena de *I sei personaggi in cerca d'autore*, grande e primo capolavoro del teatro nel teatro pirandelliano, portato sulle scene per la prima volta il 9 maggio al Teatro Valle di Roma dalla Compagnia di Dario Niccodemi, quando «cade», ottenendo infatti un clamoroso insuccesso, per

poi rialzarsi trionfalmente il 27 settembre dello stesso anno al Teatro Manzoni di Milano.

La questione della datazione e cioè di questa particolare scansione temporale non è affatto secondaria, poiché in entrambi i testi, pur tra le enormi differenze, si parla di un argomento che sottilmente attraversa tanta opera pirandelliana, e cioè di quella "maternità" che in numerosi lavori diviene grande e possente metafora della creazione artistica, e si fa mezzo attraverso il quale Pirandello viene a ragionare sul processo stesso di creazione, nel suo farsi, così come accade ad esempio, proprio ne *I sei personaggi*, ma come avviene anche ne *L'altro figlio*, sia la novella sia l'atto unico, quando tale tema sottilmente promuove l'accelerazione dell'azione narrativa e/o drammatica nel momento in cui la madre, quasi rivendicando la sua libertà, rivive nella memoria la "creazione" aberrante di quel figlio da lei mai riconosciuto. Maternità violata, imposta violentemente dunque e così mai riconosciuta, a fronte dell'altra, quella dei due figli che l'hanno poi abbandonata, non solo apertamente ammessa, ma costantemente ed ossessivamente ribadita sino alla derisione, all'abbandono e allo scherno. Alla maternità imposta, dunque, si risponde con la rivendicazione della legittimità riconosciuta all'unica maternità vera, quella libera e voluta dal "personaggio madre" che in quella tutta si riconosce, anche a fronte dell'abbandono e della dimenticanza. Questo è il grande tema sia della novella sia dell'atto unico, questo è il tema che attraversa e motiva anche la resa filmica fattane dai Taviani, un tema che attraversa non solo il primo episodio del film, e cioè quello che succede al prologo del corvo, si badi bene, ma anche tutto il film stesso e che trova nella straordinaria conclusione la sua giustificazione più vera e profonda. Il film dei Taviani infatti si conclude con un immaginario colloquio tra Luigi Pirandello e la madre, in cui il figlio "scopre" la verità intima di lei, forse per la prima volta.

Il tema della maternità, poi, così ossessivamente riproposto da Pirandello sia nei testi narrativi sia in quelli drammatici, come grande e possente *leit motif* di una vita, ma anche come grande e possente metafora per la creazione artistica, si coniuga inoltre abilmente con un'altra ossessione pirandelliana, e cioè quella della traduzione come creazione di un originale tanto ricercato ma così spesso negato. Mi ricollego così alla lettura fatta in apertura a questo nostro percorso su quanto scritto al riguardo da Pirandello stesso in *Illustratori, attori e traduttori*. Scrive Pirandello che «Mutando il corpo, cioè il pensiero, si muta anche l'anima, cioè la forma... Ma serbando il corpo, il pensiero, gli si può dare un'anima, un'espressione diversa? Questo tenta la traduzione. E tenta l'impossibile: come far rivivere un cadavere inalandogli

un'altra anima» (p. 650). Non è forse questo il grande dilemma di Maragrazia nei confronti di quel figlio il cui corpo/pensiero è lo stesso, immutabile e costante traccia di un *tempus horribilis*, che non può assolutamente trovare per lei «un'anima, un'espressione diversa»? La traduzione è impossibile e Maragrazia lo ribadisce rivendicando così la sua autonomia e la sua libertà, anche se questo può essere atto sofferto ed ambiguo, come esso è, ad esempio, nella lettura fattane dai Taviani, quando, al termine del lungo flashback, lei sembra inizialmente guardare a quel figlio/corpo/pensiero<sup>4</sup> del passato con occhi addolciti e mansueti, ma poi la vista di alcune zucche abbandonate sul muretto riportano il passato con un tale urgenza che scalza anche l'istinto materno, e le impedisce quel ricongiungimento che solo potrebbe ricomporre non solo una, ma due vite.

La maternità, dunque, come processo di *traduzione*, nella sua accezione più antica, dal latino *traducere*, e cioè trasportare (accezione curiosamente ripresa nel linguaggio burocratico). La madre come colei che *trasporta* il figlio dal non essere all'essere, o meglio all'esserci, l'essere qui ed ora, in un processo di riconoscimento che parte e termina con lei, la Madre. Ecco perché quel figlio per Maragrazia non esiste, poiché lei non ne ha mai riconosciuto il processo di *traduzione*, e cioè non solo quello del passaggio dal nulla all'*hic et nunc* della nascita, ma nemmeno quello dell'ora e qui del concepimento.<sup>5</sup> D'altronde il tema del viaggio, altro grande *leit motif* del macrotesto pirandelliano così come di tutto il cinema dei Taviani, ripropone e si ricollega anch'esso a quest'idea del *traducere*, e dunque della "traduzione" in altro luogo e in altro tempo, e, guarda caso, sottende anche la narrazione de *L'altro figlio* nonché la sua messa in forma drammatica e la sua rivisitazione filmica. Poiché, a parte piccole modifiche apportate al primo testo di natura narrativa, quanto rimane nel dramma e nel film, è legato sia alla maternità sia al viaggio, nonché al complesso rapporto tra madre e figlio.

Dopo un breve antefatto, liberamente tratto dalla novella *Il corvo di Mizzaro* (1902), quasi un prologo alla messa in forma filmica dei quattro episodi tratti da altrettante novelle di Pirandello, i fratelli Taviani scelgono, infatti, di iniziare il loro racconto filmico con le parole con cui l'autore agrigentino parlò della sua venuta su questa terra, parole che appaiono in sovrapposizione su una vista panoramica della Valle dei Templi,

...Io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, *Càvus* dagli abitanti di Girgenti. Colà la mia famiglia si era rifugiata dal terribile colera del 1867, che infierì

fortemente nella Sicilia. Quella campagna, però, porta scritto l'appellativo di *Lina*, messo da mio padre in ricordo della prima figlia appena nata e che è maggiore di me di un anno; ma nessuno si è adattato al nuovo nome, e quella campagna continua, per i più, a chiamarsi *Cavusu*, corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco *Xàos*.<sup>6</sup>

Sono queste le parole che si leggono in quel *Frammento d'autobiografia* dettato da Pirandello all'amico Pio Spezi a Monte Cavo il 15 agosto 1893. Come è stato osservato, questo inizio segnato da tre puntini di sospensione rimanda a un esordio personale a sua volta caratterizzato dal vuoto, dall'indistinto, dall'inespressione del venire alla luce, nella vita e sulla pagina.<sup>7</sup> Un "venire alla luce" che, attraverso un viaggio, e cioè il movimento che segna il varco della soglia che porta il soggetto, appunto, dall'oltre al qui ed ora, trovò nello spazio/tempo del *Xàos* il suo *humus* più fertile. Significativamente, i Taviani sembrano aver colto la sostanza di questo percorso di autocreazione, e affidano allo sguardo erratico, e quasi magico del corvo, accompagnato dal suono sciamanico del campanellino che i pastori gli hanno attaccato al collo, l'evocazione, quasi, dei racconti che si dipanano nei quattro episodi del film per concludersi nello straordinario epilogo, ove si rende forse conto, per la prima volta, davvero, di quel vuoto, di quell'indistinto che sempre accompagnò la vita e l'opera di Luigi Pirandello.

Poche ma importanti sono le variazioni apportate da Pirandello nella *traduzione* dalla novella del 1905 al testo teatrale del 1922-23. Nella novella l'azione si svolge in diversi luoghi del paese di Farnia, e nella fattispecie si sposta dalla casa di Ninfarosa a quella del medico, che poi tragherà l'azione alla casa di Rocco Turpia, per poi riportarci alla sua dimora per un ultimo e drammatico colloquio con Maragrazia, la Madre protagonista di tutto il racconto e della storia tragica della fabula. Nella versione teatrale in un solo atto, l'azione si svolge pressoché integralmente davanti alla casa di Ninfarosa, affacciata su una piazzetta nella quale convergono le varie straducce del paese. Nella narrazione del 1905 l'azione si dipana in due giornate, mentre nell'atto unico tutto si svolge nello stesso giorno, verso sera, e cioè in quell'ora «che volge il disio ai navicanti e 'ntenerisce il core» ma soprattutto, in quel momento in cui le cose si scolorano per trasportarci dal giorno alla notte, dalla luce al buio. La scelta del tempo dell'azione è ovviamente importante in questa messa in scena di svelamenti dolorosi o, più precisamente, di "traduzioni" di un passato mai rimosso in un presente ancora segnato dal tormento, dal dolore e dall'impossibile eterno ritorno. Impossibile ritornare alla luce in un'azione drammatica segnata da una tragedia vissuta in un passato eternamente presente. Impossibile

recuperare la ragione e un senso interamente comprensibile nella storia di un'umanità umiliata e offesa in cui il riscatto è altrettanto impossibile.

Questo è il senso vero del testo pirandelliano, un senso fortemente ricercato dai fratelli Taviani che ne danno apprezzabile messa in forma filmica nel primo episodio di *Kaos*. Nel progetto iniziale, la novella del 1905 doveva essere il secondo episodio del film, ma i registi decidono poi, nella versione definitiva, di spostarlo, sapientemente, subito dopo il prologo. Questo spostamento segna uno slittamento del senso iniziale del progetto, e l'accoglimento forse del significato ultimo del racconto pirandelliano, nella sua doppia articolazione, però, narrativa e drammatica, che viene così ad assumere il ruolo di linea guida di tutta la narrazione cinematografica. Intendo qui, cioè, enfatizzare il fatto che la resa filmica di questo particolare racconto trova solo in entrambe, la novella e la commedia, la propria fonte letterale, per così dire, e nell'opera pirandelliana tutta il suo senso ultimo. Il primo episodio di *Kaos* non è infatti messa in forma filmica della novella per quanto riguarda l'azione, poiché invece trattiene quell'unità di tempo e di spazio rinvenibile nel testo drammatico. Ove nel testo narrativo del 1905, come abbiamo detto, l'azione si dipana nell'arco di due giorni e in luoghi diversi di Farnia, nell'atto unico si mette in scena l'azione svoltasi in sole due ore davanti alla casa di Ninfarosa che si affaccia sulla piazzetta del paese. Ecco che nel film, l'azione si svolge nell'arco di tre ore o poco più, e dall'interno della casa di Ninfarosa ove si colloca il brevissimo antefatto del racconto, in cui Maragrazia sta dettando la lettera alla donna che solo scriverà scarabocchi, si sposta rapidamente, per rimanervi per tutta la durata dell'episodio, lungo una strada che porterà figli, mariti, e padri lontano dalle loro famiglie, in quella terra dell'oro – come la definisce la stessa Maragrazia, e dei sogni, da cui però non si torna più, l'America, e che è così terribilmente lontana da questa "terra di pianto", come la definisce sempre questa *mater dolorosa*, a cui lei rimane aggrappata con disperazione.

Segnato dalla presenza del corvo, simbolo di malaugurio, si svolge così in una strada assolata e in un paesaggio riarsi il primo episodio dello splendido film dei Taviani, un lavoro che già dal suo *incipit* dichiara una stretta frequentazione con la dimensione personale e biografica, testimoniata già in apertura, poiché, infatti, questo primo episodio trova un antefatto nel passo citato in cui Pirandello manifesta e ammette con sofferenza la sua appartenenza al Caos, e le cui parole appaiono evocate sullo schermo al termine del prologo costituito dalla messa in forma filmica de *Il corvo di Mizzaro*. L'inizio di *Kaos* e dunque anche della messa in forma filmica de *L'altro figlio* è preceduto da un proemio, appunto, in cui si identificano quelli che saranno

i temi di tutto il film: la maternità, il viaggio ma anche il ruolo del fato e il potere trasfigurante dello sguardo. La cinepresa, infatti, si sofferma dapprima su una serie di primi piani dei volti di pastori che osservano qualcosa che non si offre alla vista dello spettatore extradiegetico. Lentamente la visuale si allarga sino ad includere l'oggetto del loro sguardo, e cioè un corvo maschio che "miracolosamente" cova delle uova. È lo sguardo dei pastori dunque che ci "traduce", ci traghetta all'interno di una narrazione che con la realtà istituisce un rapporto immediatamente ambiguo e misterioso. Il corvo è maschio, ma pur cova le uova. Questo gioco sottile costruito grazie all'interazione di due temi fondamentali, e cioè quello della maternità, e dunque della capacità di "tradurre", di "trasportare", di "creare", e il tema della visione con cui i Taviani decidono di aprire la loro narrazione, già rimanda al macrotesto pirandelliano – dalle novelle ai romanzi e alle opere teatrali, istituendo con esso un rapporto intimo e profondo che va ben oltre la lettera dei racconti prescelti.

Tutta l'opera pirandelliana, infatti, è percorsa dal tema dello sguardo e dalla metafora della visione. Un primato, quello dell'occhio, della vista e della visione che per altro attraversa tutto il passaggio dal XIX al XX secolo e spesso si estrinseca nella manifestazione del sublime. Secondo il pensiero purovisibilista di Konrad Fiedler, infatti, la visione «è una facoltà conoscitiva e creatrice di forme (visive), operante nell'attività artistica in modo assolutamente indipendente sia dall'intelletto, creatore di forme concettuali, sia dal sentimento e dalla sensazione; indipendente quindi anche dalle concezioni filosofiche, scientifiche, religiose»<sup>8</sup>. Secondo quanto affermava Wilhelm Worringer nel suo straordinario saggio del 1908, *Abstraktion und Einfühlung*,<sup>9</sup> nel XX secolo, l'astrazione, processo mentale che è conseguenza diretta del primato della visione tipico di tutto il novecento, incarna la possibilità di ricondurre il reale a una visione sintetica e globale, e rappresenta la ricerca dell'assoluto nell'epoca della relatività.

Pirandello, come tanti altri autori, interpreti e testimoni di questo passaggio epocale, non restò indifferente al potere dello sguardo, e la metafora della visione attraversa tutta la sua opera, come testimoniato già dal suo rivoluzionario romanzo del 1904, *Il fu Mattia Pascal*, ma è anche presente ne *L'altro figlio*, novella e atto unico. Si vedano infatti i tanti momenti in cui Maragrazia fa riferimento agli occhi e allo sguardo, come possibili accessi alla verità e come luoghi e/o mezzi ove e grazie ai quali il tradimento non è possibile. Così nella novella a cominciare dalla descrizione di Maragrazia, «...tra quelle rughe e quel sangue e quelle lagrime, gli occhi chiari apparivano come lontani, quelli d'un'infanzia senza memorie. Ora, spesso, qualche mosca le si attacca-

va, vorace, a quegli occhi...» (p. 31), o come nell'inserto descrittivo in cui si narra della sua condizione come segue,

Ogni qual volta una nuova comitiva d'emigranti partiva da Farnia. ...seguiva per un lungo tratto dello stradone polveroso la comitiva. ...e, camminando, guardava affitto affitto gli occhi di questo o di quel giovane emigrante. .

- Vecchia matta, - qualcuno le gridava. - O perché mi guardate così? Vorreste cavarmi gli occhi?

- No, bello, te li invidio! - gli rispondeva la vecchia. - Perché tu li vedrai i miei figliuoli. Di loro come m'hai lasciata; che non mi ritroveranno più, se tardano ancora. (p. 33)

O come quando si introduce Rocco Trupia, e così lo descrive Pirandello, «gli occhi verdastri, affossati, gli guizzavano a tratti di torvi sguardi fuggenti» (p. 46) e «Gli occhi gli s'erano iniettati di sangue» (p. 48). Nella novella, la storia di Rocco Trupia e Maragrazia è introdotta da Ninfarosa, e poi narrata in prima istanza da Rocco stesso al dottore quand'egli si reca alla Casa della Colonna, e solo dopo da Maragrazia. Colui che "raccolge" la storia della madre è sempre però il dottore.

...e n'ho viste! n'ho viste! Ho visto cose, signorino mio, che vossignoria non si può nemmeno immaginare.

- Che avete visto, insomma? Parlate! - la incitò il dottore.

- Cose nere! cose nere! - sospirò la vecchia scotendo il capo. - Vossignoria non era allora neanche nella mente di Dio, e io le ho viste con questi occhi che hanno pianto da allora lagrime di sangue. Ha sentito parlare vossignoria d'un certo Canebardo? (p. 50).

Comincia così il racconto di Maragrazia che inizia con l'arrivo in Sicilia di Garibaldi; racconta la donna di quel passato, ormai eterno presente da cui lei non riesce a liberarsi e che le impedisce di riconoscere quel figlio. Ecco come lo sguardo ritorna anche nella descrizione del marito dopo che Cola Camizzi lo aveva preso con se, ed egli era tornato con «...gli occhi da insensato» (p. 51), o quando il ricordo le riporta alla memoria ciò che vide quel giorno quando era andata all'affannosa ricerca del marito e rimase «...stravolta dall'orrore, con gli occhi sanguigni sbarrati...» (p. 52). Terminato il racconto di quella maternità imposta e, per questo, tanto odiata, ecco che la novella termina con Maragrazia che riprende a dettare, «...Cari figli...» (p. 54).

Con queste parole comincia la resa filmica della storia di Maragrazia, che si concentra in prima istanza su quell'inserto descrittivo che nella novella appare subito dopo la presentazione della donna, e giustifica lo svolgimento dell'azione su quella strada assolata e nel volgere di poco più di tre ore. In secondo luogo, i Taviani rappresentano davanti ai nostri occhi attoniti il racconto che Maragrazia fa al dottore di quell'evento traumatico che le aveva cambiato la vita, e che viene reso come un lungo e 'stralunato' flashback in cui la macchina da presa o rimane raggelata a registrare attenta quanto accade o tende a spiare gli eventi incapace di superarli, a causa della loro assurda violenza. Al termine del racconto, nel primo episodio del film, l'istinto della madre sembra quasi voler prendere il sopravvento sull'orrore. Maragrazia rivolge a Rocco Trupia lo sguardo dolce e materno da lui tanto atteso e mai avuto prima. Come osservato in precedenza, improvvisamente, però, quello sguardo viene carpito dalla visione di alcune piccole zucche sul muretto a fresco contro il quale la donna si era appoggiata; il processo di trasfigurazione è immediato e violento, e lei, in un moto di raccapriccio, ne afferra una e la getta, poi si volta, e nega i suoi occhi a colui che tanto in quegli occhi vorrebbe riconoscersi; la madre nega cioè al figlio il necessario processo di riconoscimento, e cioè di autodeterminazione e autodefinizione della soggettività che ogni figlio può esperire per la prima volta solo attraverso lo sguardo della madre, nel supremo processo di "tra-duzione" dal 'non essere' all'essere.

Significativamente, dunque, in *Kaos* i Taviani danno forma filmica a un tratto fondamentale e qualificante del grande testo pirandelliano, e cioè a quell'ossessione della visione che tutto lo attraversa, e ne fanno quasi un filo conduttore della loro narrazione, non solo in questo ma in tutti gli episodi del film, un *leit motif* certo, ma anche una strategia dell'affabulazione, con la quale cercano di dare un senso, il loro appunto, al 'recupero' del lavoro di Pirandello nella sua interezza. È questo dunque il significato delle parole con cui la madre dello scrittore conclude il colloquio con il figlio nell'epilogo del film, e pone una chiosa intensa e rivelatrice alla narrazione tutta con quel richiamo alla visione che ben si collega al tema della maternità come grande metafora della tensione creatrice.<sup>10</sup> È questo l'intenso intreccio metaforico ma anche il vero e proprio paradigma cognitivo e lo strumento euristico che ha guidato il lavoro di "traduzione" svolto dai fratelli Taviani, ma che aveva anche attraversato, e for' anche più significativamente, sia il lavoro sia la vita di Luigi Pirandello.

- <sup>1</sup> Tanti sono coloro che si sono occupati del cinema dei Taviani e di questo film in particolare. Vorrei ricordare qui Lorenzo Cuccu, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani. Natura, cultura, storia nei film dei due registi toscani* (Gremese, Roma, 2001); Sebastiano Gesù (a cura di), *Kaos. Un film di Paolo e Vittorio Taviani* (Edizioni del Centro Studi, Lipari, 2004); Sergio Micheli, *Il film: struttura, lingua, stile. Analisi su alcuni campioni di cinema italiano: Antonioni, Scola, Visconti, Taviani* (Bulzoni, Roma, 1991); Nuccio Orto, *La notte dei desideri. Il cinema dei fratelli Taviani* (Sellerio, Palermo, 1997).
- <sup>2</sup> Utilizzo qui il termine "teatralità" nella definizione datane da Jean Alter nel suo articolo «From Text to Performance: Semiotics of Theatricality» pubblicato su *Poetics Today* 2:3 (1981), pp. 113-139, ove Alter pone la distinzione tra "theatricality", termine mutuato dal francese "théatralité", e "theatricality", optando per il primo poiché in tale neologismo egli ritrova la capacità di ricoprire quel "teatro totale" che identifica come un sistema costruito da due categorie di segni corrispondenti ai due mezzi pratici di espressione teatrale, e cioè il testo e la messa in scena. Ora, ritengo che Pirandello elaborò una concezione del teatro come esperienza totale che molto si avvicina a quella espressa da Alter e che rielabora virtuosamente il ruolo sia del testo sia della performance. In *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* (redatto per la prima volta nel 1983 e poi rielaborato nel 1998, il testo trova la pubblicazione italiana nel 2000, presso la Lindau di Torino), André Gaudreault riprende il concetto di teatralità e lo pone in un dialogo fertilissimo con quelli di narratività e letterarietà, con particolare attenzione al cinema delle origini. Mi sembra opportuno osservare che Gaudreault ci offre una nuova prospettiva da utilizzare nell'analisi delle posizioni pirandelliane nei confronti del cinema, ma anche e soprattutto qui nello studio di quell'incessante percorso di "tra-duzione" da un testo all'altro, da una processualità all'altra, da un codice all'altro, che sembra informare l'opera tutta dell'artista agrigentino.
- <sup>3</sup> Nelle pagine che seguono si analizzeranno le dichiarazioni fatte da Luigi Pirandello in *Illustratori, attori e traduttori* (1908). Il saggio è stato recentemente ripubblicato in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 2006. Pp. 635-658.
- <sup>4</sup> Cfr. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, pp. 649-650.
- <sup>5</sup> Sul ruolo della donna nell'opera pirandelliana si vedano, Roberto Alonge, *Madri, baldracche, amanti: la figura femminile nel teatro di Pirandello* (Costa & Nolan, Milano, 1997); Daniela Bini, *Pirandello and His Muse: The Plays for Maria Abba* (University Press of Florida, Gainesville, 1998); Mary Gunsberg, *Patriarchal Representations: Gender and Discourse in Pirandello's Theatre* (Berg, Oxford, Providence, 1994).
- <sup>6</sup> Luigi Pirandello, *Frammento d'autobiografia* in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano, 2006, p. 55.
- <sup>7</sup> Andrea Baldi, "Letteratura e mito in *Kaos*" in *MLN* 114.1 (Gennaio 1999), pp. 172-195.
- <sup>8</sup> Jolanda Nigro Covre, *Introduzione*, in Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1908 (trad. it.: *Astrazione e empatia*,

Einaudi, Torino, 1975, p. XIV). Su Fiedler cfr. anche Michael Podro, *The parallel of linguistic and visual formulation in the writing of Konrad Fiedler*, Edizioni di Filosofia, Torino, 1961.

<sup>9</sup> Mi sembra interessante notare qui che questo saggio di Worringer è di fatto contemporaneo al saggio pirandelliano sull'umorismo ed anche a *Illustratori, attori e traduttori*.

<sup>10</sup> A questo proposito si veda Rino Caputo, *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello* (eUroma, Roma, 1996), ed in particolare il capitolo "I preliminari della mente", pp. 37-56.