

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

PIRANDELLO 1934

Spettacolo e potere al Convegno Volta

IT ISSN 0045-1959

Rino Caputo / *Presentazione* □ Nino Borsellino / *Pirandello e la crisi del teatro* □  
Angela Paladini Volterra / *Il Convegno Volta fra potere, cultura e diplomazia. Il  
carteggio con le ambasciate* □ Donato Santeramo / *Craig contro. Dai primi manifesti  
futuristi al Convegno Volta* □ Manuela Gieri / *Pirandello e il cinema. Al Convegno  
Volta per fare il punto su un rapporto durato più di trent'anni* □ Ivan Pupo /  
*Trabocchetti all'Odescalchi. Due articoli dimenticati di Pirandello capocomico*

BT 52, ottobre-dicembre 1999

BULZONI EDITORE

MANUELA GIERI

Pirandello e il cinema  
Al Convegno Volta per fare il punto  
su un rapporto durato più di trent'anni\*

Il Teatro non può morire.

Forma della vita stessa, tutti ne siamo attori...

È vero che la vita o si vive o si scrive e che, quando la si vive, difficilmente, nello stesso tempo, cioè in mezzo all'azione e alla passione, ci si può mettere in quelle condizioni che sono proprie dell'arte; partirsi dal momento, superarlo per contemplarlo e dargli senso universale e valore eterno. Ma questo, se mai, vuol dire che i drammi della nostra vita, se non il teatro di oggi, saranno quello di domani<sup>1</sup>.

Così, in difesa del teatro, Luigi Pirandello apriva da Presidente il quarto convegno di lettere sul teatro drammatico svoltosi dall'8 al 14 ottobre 1934. Dopo una notazione importante, che va letta e compresa nel contingente contesto storico a undici anni dall'inizio del regime fascista, a un anno dall'affermarsi del nazismo e a due passi dall'inizio del conflitto mondiale, sulla necessità di un impegno politico e civile dell'opera artistica in determinati momenti storici, Piran-

\* University of Toronto, Canada. Questo saggio è in parte scritto per l'occasione e in parte tratto dal mio volume *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

<sup>1</sup> Luigi Pirandello, *Discorso del Presidente del convegno S. E. Luigi Pirandello*, in *Convegno di Lettere. 8-14 ottobre 1934-XII. Tema: Il teatro drammatico*. Atti del IV Convegno della Fondazione Alessandro Volta, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-XIII, pp. 18-9.

dello rivendica in apertura la fondamentale libertà dell'arte così analoga alla vita stessa, «pura, scevra d'ogni fine interessato»<sup>2</sup> ed afferma che «se tale non è, perciò solo non sarà più opera d'arte»<sup>3</sup>.

Fatto questo, però, immediatamente riconosce alle nuove forme di spettacolo, ed in particolare al cinematografo, la loro capacità di spettacolarizzazione della vita da un lato, di riproduzione meccanica e dunque massificata dall'altro, ma, anche, l'abilità di riflettere meglio il proprio tempo, con l'avanzare della borghesia e la crescente e generalizzata necessità di un'arte a carattere popolare. Dunque, ben lungi dall'articolare solo e semplicemente una condanna del cinematografo, Pirandello, ancora una volta nel 1934, a trent'anni circa dal suo primo pronunciarsi sull'evento e sull'oggetto "cinema", esprime il suo atteggiamento più che ambivalente, assolutamente conscio della natura duplice e complessa del nuovo mezzo e della nuova arte, la "settima" per la precisione, come l'aveva definita il 28 marzo 1911 Ricciotto Canudo<sup>4</sup> nel suo *pamphlet* intitolato appunto *Manifeste des sept arts* con il quale egli stesso entrava nel vivo del dibattito generato dalla nascita del cinema.

Anche se inizialmente solo spettatore, Pirandello fu uno di quegli intellettuali e artisti che immediatamente compresero le meraviglie che la nuova tecnologia rendeva possibili. In Italia egli non fu solo in questo, visto che, come ha affermato Pierre Leprohon nella sua storia del cinema italiano, «L'Italie est la première à susciter sur le cinéma des études théoriques et critiques dont certaines anticipent même sur son avenir»<sup>5</sup>. Infatti già il 1907 vedeva la pubblicazione di numerosi saggi sul cinematografo, quali l'articolo di Giovanni Papini intitolato *La filosofia del cinematografo* apparso sul quotidiano «La Stampa» il 18 maggio 1907 e il famoso saggio di Edmondo De Amicis *Cinematografo cerebrale* pubblicato su «Illustrazione italiana». Nel

<sup>2</sup> Ivi, 19.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Ricciotto Canudo, poeta e giornalista, nato a Gioia del Colle il 2 gennaio 1879, si era poi trasferito a Parigi nel 1908 dove morì il 10 novembre del 1923. È considerato il primo vero teorico del cinematografo.

<sup>5</sup> Pierre Leprohon, *Le cinéma italien* (1966; Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1978), p. 18.

medesimo anno Canudo stesso fece un intervento di una certa importanza per l'argomento in generale ma anche per la nostra discussione in particolare. Tale intervento apparve su «Vita d'arte» e in esso Canudo tra l'altro affermava: «Le rêve des féeries est achevé pour le théâtre et un nouveau merveilleux, imposé par la science, inspirera les artistes de demain». E così fu, com'è comprovato dai numerosi interventi apparsi sia sulla stampa ufficiale sia su quella d'avanguardia in Italia negli anni a venire, e che in un certo senso culminarono con il Convegno Volta del 1934.

In un primo momento l'*entourage* intellettuale e artistico italiano si preoccupò principalmente di discutere l'*artisticità* o meno del nuovo mezzo, ma anche la sua funzione sociale e le questioni morali ed etiche che i letterati e gli artisti dovevano affrontare una volta accettato di lavorare per il cinema. Molti vi collaborarono per motivi puramente economici e imposero al nuovo mezzo non ancora codificato credenze estetiche prefabbricate e/o preesistenti, come fecero ad esempio i futuristi e Gabriele D'Annunzio. Quest'ultimo sostenne ad esempio che essendo il cinema l'arte del meraviglioso, ciò che andava enfatizzato ed elaborato erano gli elementi scenografici. Al contrario, altri come Pirandello, compresero molto presto che il cinema doveva elaborare un suo linguaggio, e cioè una sua grammatica e una sua sintassi, con un'enfasi particolare accordata al valore del ritmo e dunque all'importanza del montaggio. Sembra rilevante qui ricordare che questi sono gli elementi qualificanti di quello "specifico filmico" definito da teorie più tarde. Fu intuitivamente Guido Aristarco ad affermare: «Di un linguaggio cinematografico specifico e del tutto autonomo, Pirandello fu sempre fervido sostenitore»<sup>6</sup>. D'altro canto fu la natura eclettica del suo lavoro sempre impegnato ad investigare le varie possibilità espressive e discorsive dalla narrativa al teatro, dalla saggistica alla poesia ma pure alla pittura, nonché le possibilità linguistiche generate dal loro incontro e dalla loro interazione che di necessità lo portò a vedere la natura complessa della nuova invenzione – oggetto di produzione artistica, mezzo di comunicazione di massa, linguaggio ibrido nonché vero e proprio evento.

<sup>6</sup> Guido Aristarco, *L'oltre del linguaggio cinematografico in Pirandello*, in «Rivista di studi pirandelliani», 5.3, giugno 1985, p. 47.

Riconoscendo tale complessità, Pirandello vide immediatamente i problemi che il cinema avrebbe posto al teatro ma anche la nuova sfida in campo espressivo.

La reazione di Pirandello nei confronti del cinematografo è stata variamente definita come conflittuale, negativa e/o problematica. Vero è che il rapporto tra Pirandello e la "settima arte" fu lungo, poiché cominciato agli albori del nuovo mezzo, ed estremamente articolato, poiché, sebbene iniziato con sospetto e cautela, si sviluppò poi come rapporto intrigante e intricato di attrazione e repulsione. Luigi Pirandello sentì dall'inizio «un vero e proprio *odi et amo* verso il cinema, da cui fu, spesso, negativamente, "colpito", ma anche "tentato" ed affascinato»<sup>7</sup>.

Nel suo volume *Pirandello e il cinema*, ormai irrinunciabile strumento per chi discorra dei rapporti tra Pirandello e la "settima arte", Francesco Càllari ci ricorda in apertura al testo e in nota<sup>8</sup> che nel 1941 Ugo Ojetti gli confidò di avere lui stesso invitato Pirandello ad assistere alla prima italiana di dodici cortometraggi di Louis Lumière allo studio fotografico Le Lieure a Roma il 13 marzo 1896. Sempre Càllari ci rammenta che solo erroneamente si data la genesi del romanzo cinematografico di Pirandello al 1913-14 con il titolo *La tigre* o al 1914-15 con il titolo *Si gira...* Come attestato da recenti acquisizioni biobibliografiche documentate dal volume curato da Sarah Zappulla Muscarà, *Luigi Pirandello: Carteggi inediti*<sup>9</sup>, è già l'esperienza di spettatore cinematografico, sviluppatasi nella fase iniziale del cinematografo tra il 1896 e il 1904, a portare Pirandello alla stesura di un progetto di romanzo sul cinema e sull'esperienza alienante dell'attore cinematografico, *Filàuri*, negli anni 1903-1904. Iniziata dunque nel 1903, si conclude tra il 1913 e il 1914 la stesura di quello che è stato definito «romanzo-saggio sul cinema muto e insieme ro-

<sup>7</sup> Nino Genovese, *Quel ragno nero sul treppiedi*, in Nino Genovese e Sebastiano Gesù (a cura di), *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema*, Palermo, Bonanno Editore, 1990, vol. I, p. 11.

<sup>8</sup> Cfr. Francesco Càllari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 17.

<sup>9</sup> Sarah Zappulla Muscarà (a cura di), *Luigi Pirandello: Carteggi inediti*, Roma, Bulzoni, 1980.

manzo del cinema nel cinema, primo in assoluto sotto entrambi gli aspetti, teorico e narrativo»<sup>10</sup>.

Iniziato nel 1903-4, l'interesse critico-teorico di Pirandello per il cinema divenne una realtà con la sua attiva partecipazione all'industria cinematografica nel 1913; è da quell'anno che Pirandello instaura con il cinematografo un discorso che continuerà sino alla sua morte<sup>11</sup>. Con gli anni tale discorso si farà sempre più complesso, in particolare con l'avvento del sonoro nel cinema e con il progredire della crisi del teatro. Come molti dei suoi contemporanei quali Charlie Chaplin, Charles Vidor e persino Sergej Eisenstein, Pirandello vide l'introduzione del sonoro come questione certamente complessa, ma comprese anche appieno la sfida che il nuovo mezzo con le sue meraviglie tecnologiche lanciava al teatro e all'arte nel tempo della modernità. È proprio nel suo discorso d'apertura al Convegno Volta che Pirandello riassume in questo senso quasi trent'anni di intensa riflessione non solo sul cinema come forma di espressione artistica ma anche sul cinema come evento/spettacolo e come mezzo di comunicazione di massa.

Giacché, se è vero che il teatro non può morire, non è men vero che esso ha bisogno d'esser difeso, o per dir meglio, d'esser messo in grado di difendersi, anche da sé, appunto nella concorrenza con altri spettacoli che [...] sono spettacoli nuovi, che per l'enorme vantaggio della loro riproduzione meccanica e la conseguente facilità della loro presentazione, possono ripetersi anche più volte al giorno in vastissime sale di nuova e appropriata costruzione, o senza bisogno d'apposite costruzioni, mediante un piccolo apparecchio, comodamente possono farsi teatro d'ogni casa privata.

Non più di tempo in tempo, come prima soleva, o per le grandi feste o per le grandi ricorrenze religiose, il popolo è attratto agli

<sup>10</sup> Cfr. F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, cit., p. 22.

<sup>11</sup> Non si vuole e non si può qui rifare la storia degli "incontri" di Pirandello con l'industria cinematografica. A tal fine si rimanda il lettore ai testi di F. Càllari, *Pirandello e il cinema* (1991), nonché al mio volume *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion* (1995) e ai due volumi curati da Nino Genovese e Sebastiano Gesù, *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema* (1990), già citati.

spettacoli, ma ormai quotidianamente per una abitudine divenuta bisogno che è frutto d'incivilimento. [...] Il problema di soddisfare questa quotidiana sete di spettacoli, che ormai ha il popolo, è riuscito per ora a risolverlo soltanto il cinematografo<sup>12</sup>.

Anche da questa lunga ma necessaria citazione appare chiaro quanto la posizione pirandelliana nei confronti del cinema ma anche di conseguenza del teatro e dello spettacolo in generale fosse articolata e complessa, e non certo riduttiva come per anni si è voluto.

È bene ricordare che al tempo in cui il cinema acquisiva popolarità, il teatro stava già vivendo una delle sue crisi più devastanti. Alcune delle obiezioni che Pirandello espresse agli albori del cinematografo non costituivano dunque una condanna del nuovo mezzo per sé ma piuttosto rispecchiavano una preoccupazione sulle condizioni del teatro da un lato, e dall'altro delle riserve sugli aspetti non sincronici del parlato nonché una certa riluttanza a rinunciare alla presenza fisica dell'attore. Queste sono le tematiche che costituiscono il canovaccio su cui Pirandello venne tessendo il suo romanzo cinematografico *Si gira...*, la cui genesi, come già detto, accompagna l'evolversi della sua posizione sull'insorgere e il maturare del nuovo mezzo e della nuova arte. In ogni caso ci sembra evidente che le diverse dichiarazioni di carattere critico-teorico sul cinema fatte da Luigi Pirandello debbano essere interpretate come la sua consapevole partecipazione a un dibattito che era allora corrente tra i registi nonché anche tra gli intellettuali e gli artisti coinvolti nelle arti narrative e drammatiche. Non c'è nulla infatti nei suoi scritti creativi e non che sostenga l'ipotesi di una sua condanna ad oltranza del cinematografo. Al contrario, come ci ricordava Arcangelo Leone De Castris già nel 1962, analizzando la spettacolare costellazione dei tanti lavori pirandelliani, si comprende che mai Pirandello fu ostile al nuovo mezzo di espressione mentre certamente si slanciò ripetutamente contro «la civiltà che lo asservisce e lo deforma a suo modo»<sup>13</sup>. In parti-

<sup>12</sup> L. Pirandello, *Discorso del Presidente...* cit., p. 20.

<sup>13</sup> Arcangelo Leone De Castris, *Storia di Pirandello* (1962; Bari, Laterza, 1986), p. 127, n. 20.

colare egli condannò «l'aberrazione naturalistica che le prime poetiche del cinema ingenuamente riproponevano». Così come egli si allontanava rapidamente dalla tentazione naturalistica nei suoi lavori narrativi e teatrali, così egli indubbiamente sviluppava una repulsione nei confronti di quell'uso naturalistico del nuovo apparato che diveniva sempre più prevalente nell'industria cinematografica. È per bocca di Serafino Gubbio, suo *alter ego* nel romanzo *Si gira...* divenuto poi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, che Pirandello dichiara quanto, grazie a tale uso naturalistico, il cinema stesse diventando null'altro che «una "sconcia contaminazione" della realtà e stupida finzione»<sup>15</sup>.

Nel suo lungo ed articolato rapporto col cinema Pirandello non solo scrisse saggi sull'argomento ma mise anche mano a un numero considerevole di sceneggiature, non tutte a nostra disposizione. Tutto funziona dunque contro l'ipotesi di una sua collaborazione per motivi puramente economici e a riprova del suo coinvolgimento negli aspetti sia tecnici sia teorici del nuovo mezzo. Come ho già menzionato, per molti anni la natura e il vero significato di questo rapporto sono stati motivo di discordia in ambito critico e storiografico, e, anche se già Arcangelo Leone De Castris nel 1962 riconobbe la complessità della questione, è solo negli ultimi dieci o quindici anni che si è pienamente identificata la profonda problematicità dello sguardo pirandelliano nei confronti del cinematografo.

Come tanti hanno recentemente osservato, l'atteggiamento apparentemente contraddittorio di Pirandello può essere spiegato sia sul piano pratico sia su quello teorico<sup>16</sup>. Da un lato esso era certamente imputabile alle difficoltà economiche che lo perseguitarono per tutta la vita; dall'altro esso era certamente generato dal suo concetto dell'umorismo, cioè da quel sentimento del contrario che costituisce il fondamento della sua complessa *Weltanschauung* nonché della sua poetica e della sua estetica viste nel loro insieme<sup>17</sup>. È nel saggio

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> N. Genovese, *Quel ragno nero sul treppiedi*, cit., p. 12.

<sup>16</sup> Ivi, p. 15. Ma cfr. anche il secondo capitolo, "Pirandello and the Theory of the Cinema", nel mio volume *Contemporary Italian Filmmaking...* cit., pp. 30-81.

<sup>17</sup> Cfr. Paolo D'Angelo, *L'estetica del Novecento*, Bari, Laterza, 1997.

sull'umorismo che Pirandello costruisce e traccia le linee portanti sia del suo rivoluzionario ribaltamento delle tradizionali strategie narrative e drammatiche ma anche di quella che sarà la sua altrettanto rivoluzionaria posizione nei confronti del cinema.

L'eccezionalità della posizione pirandelliana sia nei confronti delle arti più consolidate sia del cinema è dovuta in gran parte alle posizioni di poetica e di estetica espresse quindi nel saggio sull'umorismo, poiché è in esso che Pirandello discute le implicazioni linguistiche o meglio quel particolare incontro tra le implicazioni linguistiche e quelle psicologiche che sta alla base di quella specifica modalità discorsiva nell'arte e nella società che egli definisce come "umoristica". Secondo Pirandello tale modalità discorsiva caratterizza la modernità ma trova le sue radici nell'antichità. Ecco che allora gli interventi di Luigi Pirandello sul cinema nonché la sua influenza su tante narrative filmiche successive non si definiscono solo secondo temi e motivi ma secondo uno specifico modo di articolazione del discorso filmico stesso, la sua grammatica e la sua sintassi<sup>18</sup>, cioè il suo "linguaggio specifico". Mentre è evidente che Pirandello non approdò mai a un'organica e coerente teoria del cinema, è anche altrettanto evidente che diverse delle sue osservazioni critico-teoriche costituiscono originali e lungamente sottovalutati contributi alla teoria e alla pratica del cinema. Luigi Pirandello riconobbe immediatamente il ruolo centrale che il cinema veniva ad avere nello sviluppo delle poetiche novecentesche e la sua inevitabilità come imprescindibile strumento di conoscenza e di espressione umana. D'altro canto fu proprio l'approccio innovativo e a volte rivoluzionario di Pirandello nei confronti di tecniche e strategie narrative e drammatiche a portarlo poi ad assumere una posizione altrettanto innovativa e progressista nei confronti del cinema.

Nei suoi lavori creativi di fatto Pirandello affrontò questioni centrali al discorso modernista quali la natura del nuovo soggetto nel suo rapporto con la realtà, nonché il rapporto tra illusione, o meglio finzione, e realtà; i diversi ruoli che autore, personaggio e pubblico giocano nel processo creativo, nonché la natura complessa sia della

<sup>18</sup> Per uno studio approfondito del "modo pirandelliano" nel cinema italiano in particolare, cfr. ad esempio il mio *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*.

"narratività" che della "teatralità". In altre parole Pirandello affrontò un certo numero di quelle questioni che impegnavano l'*entourage* intellettuale del tempo in animati dibattiti sulla natura della "settima arte" e particolarmente sul suo rapporto con forme artistiche più tradizionali, quali narrativa e teatro. Egli si rese immediatamente conto della radicale rivoluzione che la riproduzione meccanica del mondo naturale provocava nella percezione umana e ovviamente nel rapporto che l'uomo intrattiene con la realtà e con la sua rappresentazione artistica. In particolare Pirandello comprese subito che il movimento e il suono nel cinema, ingegnose derivazioni delle precedenti forme statiche e mute di riproduzione meccanica del mondo realizzate dalla fotografia, contribuivano a tale rivoluzione.

Nonostante ai suoi albori il cinema fosse altamente influenzato da preesistenti forme letterarie, più tardi esso stesso andò a modificare le modalità espressive delle forme artistiche tradizionali. Se è vero che Pirandello fu costantemente conscio dei processi di scambio e imitazione intercorrenti tra le nuove e le vecchie forme narrative e drammatiche, è altrettanto vero che egli fu anche cosciente della necessità che il cinema trovasse il suo linguaggio specifico. Ecco che per questo egli si rese intellettualmente tanto flessibile da poter trattare il nuovo mezzo come vera forma artistica; una forma di espressione artistica che era in costante mutamento, che non doveva pertanto essere presa come dato immutabile e dunque mai descritta in una serie di regole fisse e definitive. Come egli stesso affermò in un'intervista del 1932 sul cinema italiano:

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<sup>19</sup>.

È evidente dunque che per Pirandello, quasi al termine della sua speculazione teorica e della sua elaborazione artistica, la que-

<sup>19</sup> L. Pirandello, *Per il film italiano. Intervista con Pirandello*, a cura di Testor, in «La Stampa», 9 dicembre 1932.

stione era abbastanza chiara: egli riteneva che il cinematografo non dovesse essere considerato come un mezzo statico e meccanico, un semplice mezzo tecnologico di natura imm modificabile. Al contrario egli vedeva il film come fenomeno di una certa complessità e come vera forma artistica, ed in quanto tale sottoposto a mutamento e crescita.

In apertura del suo primo saggio sul cinema, Pirandello paragona Europa e America usando i due continenti come metafore del teatro e del cinema.

Ciò che sopra tutto in America mi interessa è la nascita di nuove forme di vita. La vita, premuta da necessità naturali e sociali, vi cerca e vi trova queste nuove forme. Vederle nascere è un'incomparabile gioia per lo spirito.

In Europa la vita seguitano a farla i morti, schiacciando quella dei vivi col peso della storia, delle tradizioni e dei costumi. Il consistere delle vecchie forme ostacola, impedisce, arresta ogni movimento vitale.

In America la vita è dei vivi.

Senonché la vita, che da un canto ha bisogno di muoversi sempre, ha pure dall'altro canto bisogno di consistere in qualche forma. Sono due necessità che, essendo opposte tra loro, non le consentono né un perpetuo movimento né un'eterna consistenza<sup>20</sup>.

Utilizzando dunque chiaramente una parte integrante del suo "paradigma inquieto"<sup>21</sup>, Pirandello dichiara il film forma artistica e in quanto tale sempre in movimento alla ricerca di nuove forme attraverso cui esprimersi. Simultaneamente però, come qualsiasi altra forma di espressione artistica, il cinema deve negare quelle stesse forme per rimanere "vivo" poiché pirandellianamente la vita è puro flusso mentre una forma è semplicemente una costruzione statica

<sup>20</sup> L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in Id., *Saggi, poesie scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, p. 996.

<sup>21</sup> Prendo qui in prestito da Wladimir Krysinski l'ingegnosa definizione che dà il titolo al suo volume *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Montréal, Les Éditions du Préambule, 1989.

che impedisce alla vita di fluire. Si sa bene quanto la parola "flusso" sia uno dei significanti più importanti e più ricorrenti nel complesso sistema di significazione pirandelliano nonché uno dei concetti fondamentali espressi nel suo famoso saggio sull'umorismo<sup>22</sup>. In quanto vera e propria arte dunque, il cinema da un lato soffre le contraddizioni di ogni altra forma di espressione artistica e dall'altro deve trovare un suo linguaggio specifico in cui consistere e attraverso il quale esprimersi.

Il concetto di "specificità cinematografica" o "specifico filmico" che pare essere immediatamente attinente all'investigazione pirandelliana del nuovo mezzo era al centro dei dibattiti sul cinema del tempo, ma fu anche fondamentale in sviluppi successivi della teoria del cinema. Brevemente questo concetto può essere caratterizzato come il catalizzatore dell'opposizione "cinema/letteratura" che era allora e rimase per molto tempo centrale a qualsiasi approccio teorico al cinema. Eppure, come ha osservato Emilio Garroni nel suo volume *Semiotica ed estetica*<sup>23</sup>, il concetto di "specifico filmico" dovrebbe essere rifiutato poiché non offre null'altro che un mito confuso. Eisenstein stesso concepì il montaggio non come nozione solo ed esclusivamente pertinente al cinema; al contrario egli affermò che tale tecnica appare in misura diversa in quasi tutte le forme artistiche. Garroni afferma inoltre che la specificità del linguaggio cinematografico risulta semplicemente dalle particolari combinazioni in cui entrano i vari codici impiegati in tale discorso. Secondo Garroni non esistono codici specifici di uno ed un solo linguaggio.

Nel suo testo *Langage et cinéma*<sup>24</sup>, Christian Metz mette in guardia il lettore contro il concetto di "pre-cinema", e cioè quel complesso di meccanismi e di configurazioni – quali le carrellate di Tito Livio, le costruzioni a campo/controcampo di Tacito e il montaggio alterna-

<sup>22</sup> Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, in Id., *Saggi, poesie scritti vari*, cit., pp. 17-160.

<sup>23</sup> Emilio Garroni, *Semiotica ed estetica*, Bari, Laterza, 1968. Cfr. in particolare il capitolo intitolato "L'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico".

<sup>24</sup> Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971. La versione italiana è intitolata *Linguaggio e cinema* ed è stata tradotta da Alberto Farassino (Milano, Bompiani, 1977).

to di Faulkner – che appaiono prima della nascita del cinema stesso e rispecchiano le future tecniche cinematografiche. Dunque, da un lato Metz ci mette in guardia dal vedere quelle configurazioni in una prospettiva causale o anticipatoria. Dall'altro, egli sostiene che se è imperativo stabilire codici cinematici specifici, è pur vero che una volta che tali codici sono fissati, essi possono poi non apparire più così radicalmente "specifici". La complessa teoria metziana si muove dall'assunto che il cinema sia un linguaggio e il film un messaggio. Visto che un codice può manifestarsi in più linguaggi, ne segue che, come afferma Garroni, è possibile che un codice si muova da un mezzo d'espressione a un altro – cioè, da un linguaggio a un altro – senza per questo modificare la sua struttura relazionale interna o ciò che Louis Hjelmslev definì come la "forma dell'espressione". Oggi noi siamo a conoscenza del ruolo importantissimo che le tecniche narrative e drammatiche hanno giocato ed ancor giocano nella costruzione di un racconto filmico. Questa sorta di migrazione non significa altro che il movimento di una forma attraverso diversi mezzi di espressione. In ogni circostanza notiamo la presenza di codici simili che sono più o meno comuni in linguaggi diversi. Le diverse imitazioni nonché i vari adattamenti e prestiti dei diversi significanti costituiscono il vasto dominio delle cosiddette "interferenze semiologiche"<sup>25</sup>.

Risulta evidente a qualsiasi studioso di Pirandello quanto nel suo lavoro egli anticipasse molte delle più tarde osservazioni critico-teoriche sia sul cinema sia sulla estetica novecentesca. Dal momento in cui egli comprese le radici linguistiche dei vari mezzi di espressione artistica, fu anche profondamente consapevole di questa migrazione di forme da un mezzo all'altro. Come si sa egli non solo teorizzò ma anche praticò tale intercambiabilità e mobilità delle diverse forme. Ecco che in questa prospettiva vanno visti e compresi i movimenti di andata e ritorno, di scambio e di prestito tra i testi narrativi e i testi drammatici nonché quelli filmici che costituiscono la mirabile costellazione pirandelliana.

<sup>25</sup> Cfr. Franco Ferrini, *Introduzione* a Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1980, p. 15. Il testo francese originale è intitolato *Essais sur la signification au cinéma*, 2 voll., Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

Come è stato più volte affermato<sup>26</sup> molte delle posizioni pirandelliane nei confronti del cinema si manifestano nella forma e nel contenuto del romanzo *Si gira...* che costituisce un esempio o meglio un'anticipazione del suo integrale approccio al cinema. Vorrei annotare qui brevemente soltanto che questo testo narrativo può essere facilmente interpretato da un lato come un pronunciamento filosofico e fenomenologico sul film sia come forma artistica sia come *nuovo* mezzo di comunicazione in una *nuova* società; ma dall'altro il romanzo si definisce anche come un pronunciamento pessimistico sull'alienazione dell'uomo moderno nell'era della macchina. È questo quel particolare periodo nella storia in cui l'uomo perde il controllo sul proprio lavoro e si registra un aumento della distanza tra l'uomo e il prodotto del suo lavoro. È questo sempre anche il periodo storico in cui proliferano le riproduzioni meccaniche del lavoro artistico e dunque il periodo che registra la massificazione della cultura e dell'arte. Nonostante Pirandello fosse completamente cosciente della crisi, affrontò il dilemma con un atteggiamento duplice. Da un lato criticò il potere alienante della macchina, ma dall'altro ne riconobbe l'abilità a riprodurre cose, persone ed eventi *oggettivamente*.

Di fatto poi la forma e l'ideologia del macrotesto pirandelliano corrispondono a tal punto che non ci sono mutamenti nell'una senza immediati responsi nell'altra. In questo senso la comprensione del contenuto del romanzo *Si gira...* implica la piena comprensione della sua forma. Questo testo, come la stragrande maggioranza dei testi più maturi del siciliano, si può caratterizzare come un esperimento di comunicazione in quanto il lettore viene progressivamente coinvolto

<sup>26</sup> Numerosissimi sono gli studi del romanzo cinematografico di Pirandello che sottolineano questo aspetto. Se ne possono qui ricordare solo alcuni quali il volume di Franca Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990; il testo di Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987 e l'ormai canonico saggio di Giacomo Debenedetti incluso nel suo *Il romanzo del Novecento* (1971; Milano, Garzanti, 1987). Si vedano anche i numerosi saggi contenuti nel primo volume dei due curati da Genovese e Gesù con il titolo *La musa inquietante di Pirandello e il mio Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*.



nella produzione testuale così da essere portato ad acquisire una migliore comprensione della vera natura del suo essere. In apertura del romanzo, l'operatore Serafino, *alter ego* di Pirandello, dichiara:

Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno.

[...] Ma poi, se mi fermo a guardarli un po' addentro negli occhi con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'ombra [...]

No, via, tranquilli. Mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni. C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo<sup>27</sup>.

Appare dunque chiaramente che qui la forma del diario derivava dalla profonda comprensione della vera natura della macchina poiché come ha osservato Franca Angelini: «Il diario funziona qui da omologo narrativo del cinema: registra impassibile (o almeno ci prova), ingrandisce, isola, dispone il tempo nella linea della sequenza, anticipa con un'immagine lo svolgimento dell'azione, usa il *flash-back*»<sup>28</sup>. Il romanzo è infatti un diario o meglio una serie di quaderni scritti in prima persona da un operatore cinematografico. Serafino Gubbio è un personaggio che non ha né tratti fisici o psicologici distinti né una vera e propria vita emozionale e/o affettiva: egli è passivo ed assente al punto da divenire completamente muto al termine del romanzo; puro sguardo così simile alla lente impassibile di una cinepresa. Eppure la chiusa drammatica del romanzo costituisce semplicemente la ratifica di una condizione, preesistente prima ed oltre il romanzo stesso poiché il testo narrativo non è altro che un effetto di tale condizione come spiega appunto il protagonista in apertura: «Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel

<sup>27</sup> L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1984, vol. II, p. 519.

<sup>28</sup> Franca Angelini, «*Si gira...*»: *l'ideologia della macchina in Pirandello*, in Enzo Lauletta (a cura di), *Il romanzo di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1976, p. 143.

mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare. Io non opero nulla»<sup>29</sup>. Ed ancora, poco oltre: «Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico, anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non essere altro, che *una mano che gira una manovella*»<sup>30</sup>.

L'analogia che si stabilisce immediatamente è quella tra l'impassibilità del cameraman come riflesso dell'oggettività del narratore realista. Perciò il romanzo va studiato «in questa sua struttura cinematografica, anch'essa in anticipo e all'inizio di un lungo processo di dissoluzione dei moduli narrativi di tipo verista operata dalla narrativa del Novecento»<sup>31</sup>. La forma del diario, cioè la disseminazione della narrazione in frammenti che non seguono un ordine cronologico sequenziale è omologa alla tecnica cinematografica. Infatti i segmenti narrativi sono costantemente manipolati, giustapposti e «montati» cosicché la narrazione si sposta continuamente tra il presente e il passato. A volte il narratore valuta fatti ed eventi altre volte semplicemente li narra secondo una strategia usuale per Pirandello che così spesso la utilizza attraverso sdoppiamenti della personalità nei suoi testi narrativi o attraverso il *raisonneur* nei testi drammatici come nel caso di Laudisi in *Così è (se vi pare)* (1917). Eppure il narratore pirandelliano attraversa la grande distanza che separa Serafino, un soggetto ancora nevrotico pieno di malinconia, e Laudisi, un soggetto psicotico praticamente privo, poiché completamente svuotato, di sentimento e partecipazione.

Tornando al nostro discorso, il montaggio è presente nella forma e nel contenuto del romanzo *Si gira...* così come in tanti altri lavori pirandelliani poiché tutta la sua opera, essendo fortemente orientata verso lettore e spettatore, è caratterizzata da una ricerca di nuovi mezzi di comunicazione. La tecnica del montaggio ha un preciso potere ideologico ed è fortemente orientata verso il ricevente sia del testo letterario sia di quello filmico. Inoltre, come è stato osservato da Eichenbaum e Eisenstein, da un lato le questioni poste dal montaggio sono intimamente legate a quelle che riguardano la natura

<sup>29</sup> L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., 1, p. 521.

<sup>30</sup> Ivi, 2, p. 523.

<sup>31</sup> F. Angelini, «*Si gira...*»: *l'ideologia della macchina in Pirandello*, cit., p. 143.

poiché questa tecnica permette all'artista di illustrare lo stato oggettivo della natura con il minimo di interferenza. Dall'altro, il montaggio permette all'artista di andare oltre gli eventi reali e capire quell'*oltre*, appunto, nel quale, secondo Pirandello, risiede la verità delle cose e degli esseri umani.

Per molti versi *Si gira...* è essenzialmente un romanzo sperimentale poiché invertendo la forma del diario nella narrazione, cioè spostando continuamente l'enfasi da una descrizione soggettiva a una oggettiva, Pirandello si mette in grado di usare un approccio completamente nuovo alla questione del "punto di vista" in narrativa. Nel suo lavoro per molti versi pionieristico, lavoro che non ha mai trovato ch'io sappia la strada della pubblicazione, Frank Nulf aveva osservato già nel 1969 come Pirandello, a causa del suo crescente interesse nel cinema e della sua esperienza nella stesura di sceneggiature, scriva qui un testo che va ben oltre i limiti del genere senza però perdere la sua forza poetica. Nulf si spinge ad affermare che *Si gira...* non è per nulla un romanzo ed anzi è già un film allo stadio di soggetto cinematografico saturo di potenzialità e con una struttura decisamente "filmica"<sup>32</sup>. Nonostante non si possa qui discuterne appieno, abbondano in questo romanzo esempi di tecniche cinematografiche<sup>33</sup>. Se questo è vero e se la narrativa funziona effettivamente come metafora del discorso filmico, ecco che Serafino Gubbio può essere considerato come lo spettatore originale. Ma Serafino non è soltanto un personaggio e uno spettatore attivo, è anche l'autore della storia. Egli scrive un diario che assume progressivamente la forma di un lavoro *in fieri* come se non solo il romanzo ma la sua stes-

<sup>32</sup> Frank Nulf, *Luigi Pirandello and the Cinema: A Study of His Relationship to Motion Pictures and the Significance of That Relationship to Selected Examples of His Prose and Drama*, tesi di dottorato alla Ohio University, 1969, p. 98.

<sup>33</sup> A questo proposito si veda ancora il testo di Nulf (1969), il volume della Angelini, *Serafino e la tigre* (1990), i numerosi interventi di Gavriel Moses quali *Film Theory as Literary Genre in Pirandello and the Film Novel*, in «Annali d'Italianistica», 6 (1988), pp. 38-65, «Gubbio in gabbia»: *Pirandello's Cameraman and the Entrapments of Film Vision*, in «MLN», 94 (1979), pp. 36-60, ma anche il suo recente *The Nickel was for the Movies: Film in the Novel from Pirandello to Puig*, Berkeley, University of California Press, 1995, nonché ancora il mio *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion* (1995).

sa vita fosse *in fieri*. *Si gira...* è allora "un romanzo da fare" nonché "un film da fare" e infine anche "una vita da fare".

Nel discutere la forma o il trattamento cinematografico di un determinato passo letterario, non si fa semplicemente riferimento all'organizzazione delle parole, ma anche il significato di tale trattamento nel contesto globale del romanzo è oggetto di investigazione. In tale luce, ad esempio, l'uso di molteplici punti di vista o di un punto di vista multiforme e poliedrico che caratterizza il testo nella sua interezza sta per la natura cinematografica del romanzo ma sta anche ad indicare il suo significato. Gubbio è dunque un soggetto "fuori di chiave", alienato e frammentato, e le cui diverse e spesso conflittuali prospettive sulla vita e sugli eventi sono registrate dal testo.

Come si sa, la fluttuazione del punto di vista è una tecnica molto più consona e naturale nel cinema che in qualsiasi altro mezzo artistico. Già Walter Benjamin nel suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* da un lato ci ricordava infatti che la molteplicità dei punti di vista costituisce il fondamento del discorso filmico; dall'altro tracciava un parallelo tra il cinema e la psicoanalisi freudiana enfatizzando come entrambi isolino e analizzino aspetti della percezione umana che altrimenti passerebbero inosservati.

Quest'opera [*La Psicopatologia della vita quotidiana*] ha isolato e reso analizzabili cose che in precedenza fluivano inavvertitamente dentro l'ampia corrente del percepito. Il cinema ha avuto come conseguenza un analogo approfondimento dell'appercezione su tutto l'arco del mondo della sensibilità ottica, e ora anche di quella acustica<sup>34</sup>.

Benjamin traccia poi un paragone tra cinema e pittura nonché tra cinema e teatro, e quindi continua come segue:

Mentre il cinema, mediante i primi piani di certi elementi dell'inventario, mediante l'accentuazione di certi particolari nascosti di sfondi per noi abituali, mediante l'analisi di ambienti banali, gra-

<sup>34</sup> Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 40.

zie alla guida geniale dell'obiettivo, aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza, riesce dall'altro anche a garantirci un margine di libertà enorme ed imprevisto<sup>35</sup>.

Prosegue poi affermando che l'ingrandimento di un dettaglio non solo lo mostra più grande, ma svela anche strutture integralmente nuove nella materia delle cose; similmente, rallentando il movimento non solo si colgono aspetti di un movimento già noto, ma anche aspetti di tutti quei movimenti che rimarrebbero altrimenti sconosciuti. Benjamin, così come Eisenstein, sottolinea il fatto che la natura che parla alla e attraverso la cinepresa è diversa dalla natura che si rivolge e a cui si rivolge l'occhio: «Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente»<sup>36</sup>. Conclude poi questa sezione della sua riflessione affermando: «Dell'inconscio ottico sappiamo qualche cosa soltanto grazie ad essa [la cinepresa], come dell'inconscio istintivo grazie alla psicanalisi»<sup>37</sup>.

Risulta abbastanza chiaro a qualsiasi studioso del grande testo pirandelliano quanto affini a quelle di Benjamin fossero le posizioni del drammaturgo quand'egli si mostrava sempre più consapevole delle radici psicologiche del procedimento artistico. Inoltre, sia nei suoi lavori narrativi sia in quelli teatrali, Pirandello ripetutamente accordò statuto artistico a quella disseminazione dei punti di vista che sta per la molteplicità delle voci interiori contemporaneamente presenti nel soggetto. Se il soggetto della modernità è un soggetto frammentato e diviso, allora l'arte moderna deve dare una voce a questa frammentazione e a questa alienazione. Pirandello cercò di esprimere questa nuova condizione del soggetto sia nei suoi lavori narrativi sia in quelli teatrali come è esemplificato da *Uno, nessuno e centomila* e *Sei personaggi in cerca d'autore* rispettivamente.

Molti passi del *Si gira...* potrebbero essere ridotti schematicamente a sequenze di un soggetto cinematografico o di una vera sce-

<sup>35</sup> Ivi, p. 41.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Ivi, p. 42.

neggiatura sistematicamente divise in cinque inquadrature. Vero è che questa caratteristica è comune alla maggior parte dei moderni testi narrativi quali i romanzi di Steinbeck, Hemingway e Virginia Woolf. Ben nota è l'influenza di Dickens su Griffith e Eisenstein tanto che quest'ultimo affermò che i principi del montaggio si ritrovavano nella tecnica narrativa dello scrittore inglese<sup>38</sup>. Quello che rende *Si gira...* un esempio tanto sorprendente dell'utilizzo di tecniche filmiche in un testo narrativo è il fatto che Pirandello ricorre ripetutamente a uno tipo di scrittura che da un lato è prettamente filmico e dall'altro è simile a una sceneggiatura. Questo stile particolare di scrittura normalmente evita l'uso di quei tropi linguistici che sono comunemente riconosciuti come gli strumenti più efficaci del romanzo. Questo non significa che i film non usino metafora, ironia e simbolismo; significa invece che è necessario fare una distinzione e cioè che un tropo appare nel film e non nel soggetto o nella sceneggiatura. Cioè diviene non un tropo letterario ma uno visivo che è accessibile al regista solo attraverso il montaggio. Fondamentalmente, visto che la metafora filmica può essere costruita soltanto attraverso la giustapposizione di inquadrature, «film [...] has, through the process of editing, discovered a metaphoric quality of its own»<sup>39</sup>, come ha affermato Bluestone che poi continua osservando che «the two strips, joined together, become a *tertium quid*, a third thing which neither of the strips has been independently»<sup>40</sup>.

Abbastanza presto nella vita del cinematografo, registi e teorici compresero la natura "creativa" del montaggio basata sul principio che quando due inquadrature sono unite insieme lo spettatore può inferire una varietà di contrasti e similarità tra due gruppi di informazioni: Nel suo *Theory of the Film*, Béla Balázs osserva che ogni inquadratura è «saturated with the tension of a latent meaning which

<sup>38</sup> A riprova del ruolo riconosciuto alla tecnica narrativa dickensiana da parte di Eisenstein cfr. il suo saggio *Dickens, Griffith e noi*, incluso nel volume *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 172-237.

<sup>39</sup> George Bluestone, *Novels into Film*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1957, p. 24: «attraverso il processo del montaggio, il film ha scoperto una sua specifica qualità metaforica».

<sup>40</sup> Ivi, p. 25: «le due sequenze, unite insieme, divengono un *tertium quid*, una terza cosa che nessuna delle due era indipendentemente».

is released like an electric spark when the next shot is joined to it»<sup>41</sup>. In *The Film Sense*, Eisenstein andava oltre affermando: «Two film pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition»<sup>42</sup>. Nello stesso saggio Eisenstein precisava ancor meglio il suo pensiero quando sosteneva quanto segue:

The juxtaposition of two separate shots by splicing them together resembles not so much a simple sum of one shot – as it does a creation. It resembles a creation – rather than the sum of its parts – from the circumstance that in every juxtaposition *the result is qualitatively* distinguishable from each component element viewed separately<sup>43</sup>.

Quest'idea che l'unità risieda nella relazione delle parti e che la giustapposizione di due immagini generi la nascita di un'immagine completamente nuova e diversa è già presente nella concezione pirandelliana della creazione artistica informata com'essa è dalla poetica e dall'estetica dell'umorismo. Tali concetti vennero da lui espressi durante tutta la sua vita e tutta la sua carriera, ma li troviamo direttamente affermati nei frammenti raggruppati e pubblicati da Corrado Alvaro nel 1934 su «Nuova Antologia» con il titolo *Taccuini di Bonn e di Coazze*. In uno di questi frammenti, Pirandello sostiene infatti: «Ogni unità è nelle relazioni degli elementi fra loro; il che significa che variando anche minimamente le relazioni, varia per forza

<sup>41</sup> Béla Balázs, *Theory of the Film*, London, Dobson, 1952, p. 118: «satura della tensione di un significato latente che è sprigionato come una scintilla elettrica quando la si unisce all'inquadratura successiva».

<sup>42</sup> Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, New York, Meridian Books, 1957, p. 4: «Due segmenti qualunque di un film, uniti insieme, inevitabilmente si combinano in un nuovo concetto, una nuova qualità che viene generata da tale giustapposizione».

<sup>43</sup> Ivi, pp. 7-8: «La giustapposizione di due inquadrature separate realizzata con la loro semplice congiunzione non somiglia tanto alla somma di due inquadrature ma piuttosto a una creazione. Somiglia a un atto creativo – piuttosto che alla semplice somma delle parti – a causa del fatto che in ogni inquadratura di questo tipo *il risultato è qualitativamente* diverso da ogni elemento compositivo visto separatamente».

l'unità»<sup>44</sup>. E in un altro, va ancor oltre affermando: «Fenomeno d'associazione: si presentano le immagini in contrasto, anziché associate. Ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie – che dividono lo spirito perché lo spirito non riesce a fonderle»<sup>45</sup>. Appare dunque evidente quanto Pirandello nella forma e nel contenuto dell'opera umoristica incorporasse da un lato tutta una serie di nuove consapevolezze generate dalla nascita e dallo sviluppo del nuovo mezzo di espressione artistica, e dall'altro condividesse e persino anticipasse alcune delle acquisizioni più importanti per lo sviluppo di una teoria del cinema.

Per Luigi Pirandello l'interesse per il cinema si accompagnò immediatamente a una necessità di affrontare le questioni critico-teoriche e tecniche che il nuovo mezzo sollevava. È però solo nel 1929 che affronterà tali questioni in maniera formalizzata anche se aveva cominciato ad affrontarle indirettamente già a partire dal 1914 sino a diventarne sempre più coinvolto negli anni successivi. Due sono, comunque, le questioni su cui si fermò in particolare l'attenzione pirandelliana. Queste due questioni divennero poi sempre più centrali ai dibattiti tesi a definire la vera natura del cinema. In primo luogo, Pirandello tentò di rispondere alla domanda, «Che cos'è il cinema?» e cioè «Qual è il suo *status*?». Questo tipo di domande ovviamente si lega a questioni estetiche e sociologiche. La questione estetica coinvolge tutto l'ambito di speculazioni sul cinema come forma artistica e sulle sue relazioni con le forme artistiche più tradizionali quali, ovviamente, romanzo e teatro, che furono immediatamente associate al cinema sin dai suoi albori.

Ben presto Pirandello si trovò ad affrontare un'altra questione di grande rilevanza, una questione con connotazioni sociologiche – cioè il problema dei diversi responsi del pubblico all'evento filmico. Infatti Pirandello fu pronto a comprendere che il film è prima di tutto un evento, un fatto che entrava dunque con prepotenza nel luogo

<sup>44</sup> L. Pirandello, *Foglietti editi da Corrado Alvaro*, in Id., *Saggi, poesie scritti vari*, cit., p. 1218.

<sup>45</sup> Ivi, p. 1219.

deputato della più grande e più autoritaria forma di narrazione, la Storia. Basta qui ricordare la citazione dal suo discorso al Convegno Volta riportata all'inizio della nostra conversazione, e cioè:

Non più di tempo in tempo, come prima soleva, 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 spettacoli, che ormai ha il popolo, è riuscito per ora a risolverlo soltanto il cinematografista<sup>46</sup>.

Abbastanza presto dunque nella storia del cinema e nel contesto della controversia tra cinema e teatro, l'artista italiano identificò uno dei tratti di maggior rilievo del cinematografo, la sua essenza eventuale. Come Christian Metz avrebbe poi scritto molto più tardi, «Pris dans son ensemble, le cinéma est d'abord un *fait*, et comme tel pose des problèmes à la psychologie de la perception et de l'intellection, à l'esthétique théorique, à la sociologie des publics, à la sémiologie générale»<sup>47</sup>.

Inoltre Pirandello comprese abbastanza presto che si sarebbe dovuto trovare risposta a un'altra serie di importanti domande se si voleva che il cinema acquisisse lo statuto di vera forma artistica, e cioè: «Che cos'è la teoria del cinema? Quali sono le sue caratteristiche necessarie? Che cosa dovrebbe spiegare?». È ormai noto che Pirandello iniziò la sua investigazione di queste questioni con il romanzo *Si gira...*, nel quale, come già accennato, egli esplorò anche nuove strategie narrative attraverso l'utilizzo del dispositivo del «film nel romanzo», e cioè una narrazione nella narrazione. Come ha osservato Franca Angelini: «Il romanzo critica dunque il cinema ma appropriandosi, e spesso ironicamente, degli stessi elementi del cinema del suo tem-

<sup>46</sup> L. Pirandello, *Discorso del Presidente...* cit., p. 20.

<sup>47</sup> C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, cit., vol. I, p. 13; trad. it.: «Preso nel suo insieme, il cinema è prima di tutto un *fait*, e come tale pone problemi alla psicologia della percezione e dell'intellection, all'estetica teorica, alla sociologia del pubblico, alla semiologia generale». C. Metz, *Sémiologie del cinema*, cit., p. 31.

po»<sup>48</sup>. Ecco che anche in questa prospettiva vanno lette le riserve espresse da Pirandello nei confronti del nuovo mezzo di espressione artistica e di comunicazione di massa. Egli stesso doveva essere pienamente consapevole delle peculiarità del suo romanzo, se in una lettera scritta ad Anton Giulio Bragaglia nel 1918 egli ne proponeva una versione filmica basata sulla formula del «film nel film», e cioè una formula che doveva poi avere i suoi sviluppi più interessanti con la *Nouvelle Vague* francese e con tanto grande cinema italiano a partire da Federico Fellini con il suo *Otto e mezzo*<sup>49</sup>. La stessa formula appare nel *Si gira...* come «romanzo cinematografico sul cinema romanzesco»<sup>50</sup>. Nella lettera a Bragaglia Pirandello si pronuncia come segue:

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<sup>51</sup>.

Il fatto interessante che attesta la «modernità» nonché la «contemporaneità» di Pirandello è che quelle stesse questioni che attrassero la sua attenzione, non appena egli cominciò ad interessarsi al cinema, erano allora e continuarono ad essere in seguito e sono tuttora problemi focali della questione cinema per chiunque ne voglia discorrere. Alcuni dei pronunciamenti di Pirandello su tale questione condividevano con le teorie del tempo considerazioni di grande importanza. Le teorie che si svilupparono al primo incedere del cinema avrebbero poi avuto notevole influenza e costituirono modelli operativi per tanto pensiero critico-teorico negli anni a venire. Non solo Pirandello partecipò direttamente o indirettamente ai dibattiti teorici

<sup>48</sup> F. Angelini, «*Si gira...*»: *L'ideologia della macchina in Pirandello*, cit., p. 150.

<sup>49</sup> Cfr. a questo proposito il mio *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*.

<sup>50</sup> F. Angelini, «*Si gira...*»: *L'ideologia della macchina in Pirandello*, cit., p. 151.

<sup>51</sup> L. Pirandello, in Mario Verdone, *Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1965, p. 11.

del tempo – in particolare quelli generati dal lavoro di Eisenstein, Pudovkin, Kracauer e Balázs – ma vorrei sostenere che egli comprese anche che una teoria del cinema completa poteva essere acquisita soltanto tenendo presenti gli aspetti linguistici e psicologici dell'apparato cinematografico. Questo era d'altro canto anche il suo approccio alle altre forme di espressione artistica, quali romanzo e teatro. Questa stessa consapevolezza sarà alla base di tante teorie di molto a lui successive ma soprattutto dell'applicazione al film della rilettura lacaniana della psicanalisi freudiana e della linguistica saussuriana operata dall'elaborazione teorica di Christian Metz. Sarei infatti tentata di affermare che è soltanto con la teoria metziana che si giunge a quella teoria auspicata da Pirandello con insistenza per il cinema ma anche per romanzo e teatro, e cioè una teoria delle moderne forme di discorso narrativo e drammatico che tenesse conto degli aspetti linguistici e psicologici del mezzo artistico.

Prima dunque del discorso d'apertura al congresso sul teatro tenutosi alla Fondazione Alessandro Volta nel 1934 in cui Pirandello mostrò il suo costante interesse nel teatro ma anche il suo tentativo di identificare con chiarezza i rispettivi ruoli di cinema e teatro nella società e nella cultura dopo l'introduzione delle nuove tecnologie, gli interventi pirandelliani sul cinema si erano caratterizzati come una pletora di testi diversificati che vanno da un testo narrativo scritto nel 1914, come si è già ripetutamente detto, e cioè il romanzo *Si gira...*, a due importanti saggi entrambi del 1929, e cioè *Se il film parlante abolirà il teatro*<sup>52</sup> e *Il dramma e il cinematografo parlato*<sup>53</sup> nonché interviste e articoli brevi. Tra questi ultimi, i più citati sono l'articolo di Enrico Roma del 1932<sup>54</sup> e l'intervista pubblicata

<sup>52</sup> Scritto nel 1929 apparve per la prima volta sul «Corriere della sera» il 16 giugno di quell'anno. Fu ripubblicato poi il 28 luglio su «The New York Times», cosa che sta a testimoniare la sua estrema rilevanza per i dibattiti del tempo. È ora incluso nel volume *Saggi, poesie scritti vari*, cit., pp. 996-1002.

<sup>53</sup> Apparso per la prima volta su un quotidiano di Buenos Aires il 7 luglio del 1929, fu poi tradotto in italiano e pubblicato col titolo *Dramma e sonoro* con un'introduzione di Renato Giani in «Cinema», xvii (10 novembre 1939), pp. 277-78.

<sup>54</sup> Enrico Roma, *Pirandello e il cinema*, in «Comoedia», 14.7 (1932-33), pp. 19-22.

sul quotidiano «La Stampa» di Torino il 9 dicembre del 1932 firmata Testor e intitolata *Per il film italiano. Intervista con Luigi Pirandello*. A questi interventi va aggiunto il fatto che, pur avendo iniziato molto probabilmente per motivi economici, Pirandello scrisse numerosi soggetti e sceneggiature per il cinema e cercò ripetutamente opportunità per mettere in pratica le sue teorie in quei lavori. In quanto scrittore di cinema che ben comprendeva la vera natura del mezzo, Pirandello era convinto che i registi non prestassero sufficiente attenzione al soggetto e alla sceneggiatura che, di conseguenza, era divenuta una forma narrativa sempre più debole specialmente dopo l'introduzione del sonoro. Questa sua posizione teorica è perfettamente formulata nella sua presentazione del soggetto di *Acciaio*, il film più tardi realizzato da Walter Ruttmann.

Una delle più gravi colpe del cinema industriale è di non dare agli scenari l'importanza che meritano. A che servono grandiosità di messinscena, bravura d'interpreti, mezzi finanziari, se non siano messi al servizio di un'idea originale, di un soggetto appassionante, umano, logico, inattaccabile?<sup>55</sup> [...] lo scenario che ho consegnato in questi giorni alla *Cines* e che s'intitola: *Giuoca, Pietro!*, superando gli equivoci delle deleterie esperienze, vuol essere uno dei primi saggi di cinematografia parlata e sonora, secondo le mie conclusioni. Com'è stato detto, ho ambientato il dramma nelle acciaierie di Terni. La scelta, naturalmente, non è stata fatta a casaccio, con la sola intenzione di trovare una messinscena interessante e di poca spesa, ma subordinatamente alla ideazione del soggetto, che richiede appunto una ambientazione simile. Le macchine, le maestranze, il clima di quell'industria, non entreranno nel mio film come motivi decorativi, col carattere di pezzi documentari, inseriti, secondo l'uso corrente, per dar cornice, colore, movimento esteriore al dramma; ma assolveranno un compito di capitale importanza, giuocheranno nella rappresentazione né più né meno che come personaggi di primo

<sup>55</sup> Come risulta evidente dal testo, Pirandello era perfettamente conscio anche di quella natura fortemente ideologica del discorso filmico che avrebbe reso il cinema il più potente produttore di miti della cultura novecentesca.

piano. L'artista non deve servirsi delle cose, ma esprimere lo spirito delle cose<sup>56</sup>.

È però con la sceneggiatura per l'adattamento filmico dei *Sei personaggi in cerca d'autore*<sup>57</sup> scritta in collaborazione con Adolph Lantz che Pirandello sperava di contribuire in maniera significativa alla definizione di una poetica nonché di un'estetica del film sonoro come attestato da quanto egli affermava in *Dramma e sonoro*:

[...] 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<sup>58</sup>.

In questo brano si accenna a molte delle importanti questioni che caratterizzarono il rapporto complesso ed articolato che Pirandello intrattenne con il cinema. Non mi soffermerò qui ad approfondire la questione delle opinioni pirandelliane sulla sceneggiatura co-

<sup>56</sup> E. Roma, *Pirandello e il cinema*, cit., pp. 21-22.

<sup>57</sup> Per un resoconto onnicomprensivo dei numerosi tentativi di adattamento filmico dei *Sei personaggi*, cfr. il volume di F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, cit.

<sup>58</sup> L. Pirandello, *Dramma e sonoro*, cit., pp. 277-78.

me testo letterario<sup>59</sup>. Voglio invece far notare che già nel 1929 dunque si registrava un mutamento nell'iniziale ortodossia pirandelliana nei confronti del cinematografo. Dalla condanna di un uso del sonoro che asservisce il cinema e lo rende sempre più simile alla letteratura, Pirandello passò dunque a proporre una soluzione in *Se il film parlante abolirà il teatro* quando suggeriva che il futuro del cinema stava nel suo divenire «il linguaggio visibile della musica» e cioè un'arte di pura visione e puro suono, la «cinemelografia»<sup>60</sup>.

Inoltre nel passo citato da *Dramma e sonoro*, Pirandello non solo modificava le sue posizioni iniziali ma cercava anche di arrivare alla definizione di una forma filmica di narrativa. È significativo infatti in questo senso che egli evidenziasse la necessità di rendere visibili i processi mentali dell'autore nel concepimento dei personaggi e dei loro destini nonché i percorsi che li portavano a lasciare quell'autore una volta che gli si fosse data nuova vita. Ecco che già qui Pirandello affermava che, vista la forma essenzialmente visiva del cinema, ciò che bisognava enfatizzare era la qualità visionaria dell'evento nonché i suoi processi interni di costruzione e decostruzione.

Va qui ricordato che in qualsiasi forma di narrativa moderna, la questione cruciale non è raccontare una storia ma denunciare la finzione del costruito narrativo. Definendo il prodotto finale del processo che porta alla stesura della sceneggiatura un "ibrido", e cioè un'esperienza multidimensionale e precisa al tempo stesso, Pirandello mostrava 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<sup>61</sup>. Nonostante dunque Pirandello affrontasse prima di tutto i problemi estetici e tecnici po-

<sup>59</sup> Io stessa ho già affrontato questo argomento nel mio volume *Contemporary Italian Filmmaking*; ma cfr. anche l'articolo di Giovanni Bussino e Antonio Illiano, *Pirandello: progetti filmici sui "Sei personaggi"*, in «Forum Italicum» 16 (1982), p. 119, nonché ancora il testo di Càllari.

<sup>60</sup> L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in Id., *Saggi, poesie scritti vari*, cit., p. 1002. Per uno studio approfondito della posizione pirandelliana nei confronti del sonoro sia esso musica o dialogo per sé o in rapporto alle teorie del tempo, rimando al mio *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*.

<sup>61</sup> Cfr. Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 139.

sti dal cinema nel contesto della diatriba con il teatro, e avesse tentato in prima istanza di definire il campo specifico in cui ognuno dei due mezzi doveva e poteva operare, ben presto comprese il ruolo primario giocato dalle questioni teoriche che la "narrazione" poneva al nuovo mezzo. Egli intuì dunque il rapporto che esiste anche tuttora tra le due moderne forme di discorso narrativo nonché la migrazione di forme, tecniche ma, anche, contenuti, dall'una all'altra. Molto probabilmente Pirandello comprese che l'incontro tra cinema e narrativa non fu per nulla casuale, ma al contrario costituiva un evento storico e sociale, "un fatto di civiltà" che non poteva e non doveva essere evitato. Se è vero che il cinema non possedeva inizialmente un suo linguaggio "specifico", ma era principalmente un mezzo meccanico di registrazione e riproduzione di spettacoli visivi mobili, è ugualmente vero che «c'est justement dans la mesure où le film a affronté les problèmes du récit qu'il a été amené [...] à se constituer un ensemble de procédés signifiants spécifiques»<sup>62</sup>.

Questa consapevolezza satura il discorso di Pirandello in apertura al Convegno sul teatro drammatico tenutosi alla Fondazione Alessandro Volta in quel 1934. Seppur brevemente, in quel discorso Pirandello da un lato rinnova consapevolezza e intuizioni collezionate e costruite nel corso di trent'anni e dall'altro prefigura il futuro se non del teatro certamente del cinema, il più potente produttore di miti collettivi del Novecento.

<sup>62</sup> C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, cit., vol. I, p. 97; trad. it.: «è proprio nella misura in cui il film ha affrontato i problemi del racconto che è stato condotto [...] a darsi un insieme di procedimenti significanti specifici». C. Metz, *Semiologia del cinema*, cit., p. 143.

IVAN PUPO

### Trabocchetti all'Odescalchi Due articoli dimenticati di Pirandello capocomico

La figura del Direttore è ambigua: egli, da una parte, dovrebbe rendere scenicamente l'autore, il sintetizzatore; dall'altra parte è veramente il capocomico, l'autore improvvisato, senza vera esperienza e senza vera profondità d'arte. Da questa ambiguità nasce una confusione che si spande su tutta la commedia e la annebbia tutta.

Bisogna ammettere che l'ambiguità del Capocomico dei *Sei personaggi* su cui nel '21 richiamava l'attenzione Tilgher in una recensione alla *pièce*<sup>1</sup> ha, pirandellianamente, una «virtù di resistenza contro il tempo»: a renderla attuale, a perpetuarla fino ai nostri giorni, sono le agguerrite schermaglie della critica accademica.

Sono trascorsi ormai più di quindici anni da quando Roberto Alonge, studiando i ruoli di volta in volta giocati dalla figura del direttore artistico nella pirandelliana trilogia metateatrale, giungeva a conclusioni non allineate alla precedente impostazione critica dello stesso problema. Le divergenze più rilevanti si registravano proprio nell'ambito della valutazione del Direttore-Capocomico del primo testo della trilogia<sup>2</sup>. Tuttora lo studioso è convinto che il Capocomico

<sup>1</sup> La recensione tilgheriana, apparsa su «Il Tempo» di Roma l'11 maggio 1921, da cui abbiamo citato, ora si può leggere in L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993, pp. 209-13, in part. p. 211.

<sup>2</sup> Cfr. R. Alonge, *Pirandello, l'attore, il regista*, in AA.VV., *Pirandello e il teatro del suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi pirandelliani (Grosseto 22-