

GUIDA ALLA LETTERATURA ITALIANA MODERNA E CONTEMPORANEA

PERCORSI DI STUDIO PER STUDENTI UNIVERSITARI

A CURA DI CARLO SANTOLI E GIOVANNI GENNA

PROGETTO REALIZZATO GRAZIE ALLA REDAZIONE DI «SINESTESIEONLINE»
ISSN 2280-6849

LETTERATURA TRA CINEMA E TEATRO

La costruzione dei personaggi: dal romanzo alla scena teatrale.

Il paradigma più importante e famoso di transcodifica intersemiotica, da un'opera narrativa, romanzo o novella, alla scena teatrale, è senza dubbio rappresentato dall'operazione artistica di Luigi Pirandello. Conoscere e seguire il suo *modus operandi* significa, quindi, avere un *exemplum* generalmente valido, anche per la sua originale e rivoluzionaria spinta di rinnovamento dello spettacolo in chiave modernista. Pirandello, sulla base di un preciso progetto letterario, ha attuato una significativa selezione dei *topoi* concettuali della sua poetica, facendone centro di aggregazione un impassibile operatore cinematografico e poi afasico scrittore dei suoi *Quaderni*: il protagonista, Serafino Gubbio, risulta, infatti, costruito con un processo combinatorio progressivo per connotarlo con una fisionomia sempre più visibile. Se in una significativa definizione dello stesso anno in cui usciva la prima edizione di questo romanzo, *Si gira...*, il

“personaggio” è «creatura chiusa nella sua realtà ideale, fuori delle transitorie contingenze del tempo» (*Colloqui coi personaggi*, 1915), qualche tempo prima, il dottor Fileno, teorico della *Filosofia del lontano*, aveva affermato che i “personaggi” sono «esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! [...] Chi nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascere personaggio vivo, può infischarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la sua creatura non muore più!» (*La tragedia d'un personaggio*, 1911).

I “personaggi” pirandelliani, grazie al loro essere vivi, veri, ideali, passano frequentemente da un'opera all'altra; pertanto, alcuni protagonisti non secondari, cambiando nome e cognome, e componenti anche strutturali dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, ritornano in maniera diffusa e speculare nella *pièce* del 1923, *Ciascuno a suo modo*, commedia cronologicamente intermedia della

“Trilogia del teatro nel teatro”, tra *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1921 (ci sarà poi la quarta edizione del 1925, riveduta, corretta, prefata) e *Questa sera si recita a soggetto* del 1928-29. Nel primo atto, è Doro Palegari a scandire il significato del titolo, in contraddittorio con la madre, donna Livia, e in forma di interrogativa retorica con implicita risposta fermamente positiva: «Ma può ciascuno pensare a suo modo, sì o no? Sui fatti che accadono. Si può, mi pare, interpretare un fatto in una maniera o in un'altra, come ci sembra; oggi così e domani magari diversamente?». E non si tratta solo di questo, perché in *Ciascuno a suo modo* si moltiplicano con disinvolta volubilità i punti di vista in una girandola di affermazioni, ritrattazioni e successive riaffermazioni, insinuazioni e smentite anche da parte di uno stesso personaggio, quasi sempre mutevole e instabile. Così Pirandello ripropone in teatro quello che aveva fatto dire ai suoi personaggi come autore di romanzi, ossia enunciare la sua idea di scissione della personalità, usando lo stesso intercalare del “ciascuno a suo modo”. Se per i *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello aveva trovato la definizione di «commedia da fare», *Ciascuno a suo modo* è una “commedia fatta”, in quanto opera, nella finzione pirandelliana, conclusa dal suo autore, ma, fin dalla prima, mai interamente rappresentata. Infatti, dei tre lavori metateatrali, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita*

a soggetto, Pirandello ha stabilito una precisa distinzione per diversificarli e, al tempo stesso, collegarli.

Diversamente dalle altre due, *Ciascuno a suo modo* è tuttavia la commedia in cui l'autore stesso entra in scena, e Pirandello non esita a farlo direttamente con il suo nome e con tutti gli artifici del suo personale repertorio di ormai maturo ed esperto scrittore di opere teatrali. Il *plot*, che nel romanzo si concentrava intorno al personaggio di Varia Nestoroff e nell'opera teatrale gravita intorno alla figura di Delia Morello, è per lui solo un “pretesto”, tale però da potere provocare un «errore di prospettiva» in un pubblico «poco intelligente»; gli importava, tuttavia, non il “fattaccio” in sé, che nella finzione metateatrale è preso da un fatto di cronaca e immediatamente rappresentato, ma la possibilità di scomporre umoristicamente e demistificare le componenti paradigmatiche del dramma borghese, simili a quelle che i *Sei personaggi* si vedranno rifiutare dal loro autore. Fedele al suo relativismo gnoseologico, Pirandello entra, anche indirettamente, nello spettacolo, non solo attraverso le multiformi voci degli spettatori, ma, nel rapporto ambiguo tra verità e finzione, anche attraverso il personaggio-filosofo Diego Cinci: un poliedrico Pirandello, dunque, plurimo e rifranto nei differenti piani dell'azione scenica, affollati dalla moltitudine delle persone reali (gli attori, il pubblico, i protagonisti di una storia presentata come vera) e delle sue “creature”,

quelle della tragicomica e grottesca finzione teatrale, allusiva di eventi in parte accaduti, in parte in corso di svolgimento. Tutte le azioni e le battute che avvengono nel ridotto del teatro, presentate dall'autore come reali e "vere", rispetto a quelle "verosimili" rappresentate sul palcoscenico, sono ovviamente, a loro volta, anche queste delle "finzioni", prodotte in funzione metateatrale dalla sua immaginazione, che riesce con arte finissima a creare una persuasiva tensione tra i piani, facendoli apparire come diversi, mentre appartengono allo stesso atto creativo.

Per tale ragione, fa iniziare la commedia dalla strada, davanti al teatro, perché lo scopo di Pirandello consiste nell'intrecciare i diversi piani della *pièce*: uno, formato dai protagonisti della vicenda reale; l'altro, teatrale. Oltre agli attori, che interpretano i personaggi della finzione scenica, si catapultano in teatro anche le persone reali, i protagonisti della storia vera, di cui gli interpreti della rappresentazione teatrale sono il duplicato. L'abile gioco tra i diversi piani scenici implica, inoltre, una finzione rivelatasi una realtà, ma fatta sempre scivolare sul filo della finzione, come nella scena finale del secondo atto dell'*Enrico IV*, quando il protagonista, condannato a recitare una parte assegnatagli da altri, riflette sul rapporto ambiguo tra verità e finzione dinanzi ai suoi custodi mascherati, continuando la recita come una verità simile al vero. In *Ciascuno a suo modo* Pirandello

rincorre, ancora una volta, la sua tesi sulla verità, intesa come pluriprospectiva, e sul rapporto realtà-apparenza, ritenuto problematico. Per dimostrare, inoltre, l'altra sua concezione della vita reale che copia il teatro, colloca nei due «intermezzi corali», alla fine di ognuno dei due atti, una platea multiforme e composita, formata anche da altri semplici spettatori, da cui partono i commenti, i giudizi sull'opera in corso di rappresentazione e le riserve sui cosiddetti "pirandellismi", per cui la discussione sul dramma è in effetti il dramma stesso, secondo un metateatro al cubo.

La prima attrice in *Ciascuno a suo modo* interpreta la protagonista, Delia Morello, controfigura, nel rapporto speculare con il romanzo, della Varia Nestoroff dei *Quaderni*, donna scissa e tormentata, soprattutto quando osserva la «maschera», in cui il suo volto alterato si è trasformato: un "doppio", che riprende tutte le caratteristiche comportamentali di Varia, l'attrice e donna fatale del romanzo. Delia ne ricalda il personaggio attraverso i motivi centrali della *pièce*: la scissione identitaria e il suo *oltre*; la visione della propria immagine riflessa nello specchio, che diventa ora sostituto dello schermo, in cui la Nestoroff aveva guardato la propria immagine proiettata e ne era rimasta sbalordita, quasi atterrita, vedendola così alterata e scomposta: «Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce». L'attrice, nel romanzo come nell'opera metateatrale, passando dalla scrittura alla scena e

da questa allo schermo, in cui da corpo diviene ombra, si vede stranamente «contraffatta», in quanto l'«occhio» della macchina da presa manovrata da Serafino funziona come i suoi «occhi intenti e silenziosi» di operatore cinematografico. Così pure, ritornando dallo schermo allo specchio, Silia, moglie inquieta di Leone Gala, in una commedia, *Il giuoco delle parti*, che risale al luglio-settembre 1918 e deriva dalla novella, *Quando si è capito il giuoco*, del 1913, l'una e l'altra scritte a distanza di cinque anni, ma in un periodo di tempo che, non a caso, ha al centro proprio *Si gira...* del 1915, si confida, se pure in forma interrogativa, con il suo interlocutore e amante, Guido Venanzi, all'inizio dell'Atto Primo: «Non t'è mai avvenuto di scoprirti improvvisamente in uno specchio, mentre stai vivendo senza pensarti, che la tua stessa immagine ti sembra quella d'un estraneo, che subito ti turba, ti sconcerta?». Pirandello, quindi, con un colpo di genio davvero magistrale rende, attraverso i suoi personaggi femminili, il vero significato, con la sua probabile futura portata, della triangolazione, scrittura-scena-schermo, che rappresenta il problema centrale, anche a livello di dibattito teorico, posto dal cinema nei primi anni delle sue produzioni seriali.

Cinema e romanzo: i nuovi linguaggi.

Con il successo internazionale della cinematografia italiana s'intensificarono i rapporti tra letteratura e

cinema; alcune resistenze sono da tempo cadute e la legittimazione artistica dei film ha anzi reso più saldi i rapporti con la scrittura letteraria, soprattutto quando acquista maggiore importanza il ruolo dello sceneggiatore. Il contributo della narrativa a linguaggio filmico, anche sulla base di un nuovo alfabeto dell'immaginazione, ormai non è messo più in discussione, ma anche determinante è la spinta al rinnovamento che il romanzo d'autore riceve dal cinema. Già Filippo Tommaso Marinetti aveva valorizzato il cinema come il mezzo più idoneo alla poetica della simultaneità, proclamandone l'autonomia dalla letteratura e dal teatro, la funzione «poliespressiva», il potere analogico e metaforico. Nel romanzo di Pirandello, il secondo luogo incontrato da Serafino Gubbio, appena giunto a Roma, è lo studio cinematografico ironicamente denominato Kosmograph, ridicola «descrizione del mondo»: una fabbrica con il solo fine di produrre enormi guadagni, attraverso un falso splendore, spettacolarizzato da ricchi produttori, vanitose divette e fatui registi. Si tratta di una descrizione non fedele alla percezione normale delle cose, rappresentata secondo un'ottica straniata, ma tale da esprimerne, con maggiore, incisivo realismo, il significato profondo. Nella Kosmograph si svolge, come in un grande «ventre», «una mostruosa gestazione meccanica», che «succhia» la realtà viva degli attori, per renderla sullo schermo «parvenza evanescente»; si aggiungono il lucro

smodato, che froda le compagnie teatrali, l'adesione di illustri scrittori, che vengono asserviti al facile guadagno del cinema, la scomparsa dei sentimenti spontanei e immediati del pubblico, che solo l'azione viva e diretta sul palcoscenico riesce a suscitare: si deduce, pertanto, che la Kosmograph, la ridicola fabbrica di sogni e illusioni, è il regno e il dominio dell'artificiale.

Non si deve però credere che Pirandello avesse un'ostilità preconcetta nei riguardi del cinema; la sua polemica non attacca specificamente questo nuovo mezzo di espressione, ma la moderna civiltà tecnologica, che lo usa a suo modo con finalità speculative, e le mediocri rappresentazioni ancora ispirate a poetiche banalmente naturalistiche. Anzi, la sua preoccupazione era che il cinema, avendo prevalentemente un «linguaggio visivo», basato sul movimento delle immagini, potesse “morire” e non compiere la sua «vera rivoluzione», se continuava a “copiare” la letteratura. La “Kosmograph” dei *Quaderni*, altri non è che la trasposizione romanzesca della “Cines”, la grande casa di produzione filmica romana, che egli ben conosceva e frequentava: per fare qualche esempio, si pensi che solo tre anni dopo l'uscita di *Si gira...*, e in ampio anticipo sulla pubblicazione dei *Quaderni*, Pirandello consente, nel 1918, che una sua novella, *Il lume dell'altra casa*, sia trasposta in film (poi distribuito nel 1921), con la regia di Ugo Gracci, prima realizzazione cinematografica tratta da una sua opera. Nel 1919,

approverà le transcodifiche filmiche di *Lo scaldino* (da una novella omonima del 1905), diretto Augusto Genina, e *Il crollo* (dalla novella *Lumie di Sicilia* del 1900), per la regia di Mario Gargiulo. Numerosi gli autori cinematografici che hanno tratto film dalle opere di Pirandello. Tra questi, in Italia, di particolare rilievo. Marco Bellocchio con *Enrico IV* (1984), *L'uomo dal fiore in bocca* (1993) e *La balia* (1999), i fratelli Paolo e Vittorio Taviani con *Kaos* (1984) e *Tu ridi* (1998), Mario Monicelli con *Le due vite di Mattia Pascal* (1985). All'estero: Marcel l'Herbier, che nel 1924 realizza, in Francia, *Il fu Mattia Pascal*; George Fitzmaurice che, negli Stati Uniti, gira (1932) *As you Desire me* con Greta Garbo, tratto dal dramma *Come tu mi vuoi*; William Dieterle, regista (1945), negli Stati Uniti, di *This Love of Ours*, ispirato a *Come prima meglio di prima*. E da ultimo, 2022, *La stranezza* di Roberto Andò sulla genesi dei *Sei personaggi*. Diversi sono gli autori cinematografici che, se pure non sempre in maniera esplicita, sono stati influenzati da opere pirandelliane, Akira Kurosawa, a François Truffaut, Ingmar Bergman.

Quando Pirandello fa dire al Serafino operatore cinematografico che il suo lavoro mostrerebbe tutto il suo aspetto positivo, se, invece di riprendere le solite “stupide invenzioni”, riuscisse a cogliere «la vita, così come viene, senza scelta e senz'alcun proposito; gli atti della vita come si fanno impensatamente quando si vive e non si sa che una macchinetta di nascosto li

stia a sorprendere», i possibili riferimenti del tempo potrebbero essere il Kino-Glaz di Vertov e gli esperimenti di pura visibilità della prima avanguardia storica (Léger, Bragaglia, i Dadaisti), per cui, in tal senso, nascerebbe l'*homo epiphanicus*, «tutto proteso a un'esperienza di fredda e lucida "e-stasi" verso le cose», avendo tuttavia l'esperienza «estatica» o epifanica «anche una profonda incidenza etica», e il cinema sarebbe in tal modo un vero e proprio «strumento estraniante». Infatti, Pirandello ha denunciato come «inautentica la mescolanza di immagine e di suono nel cinema parlato, appunto perché in tal modo il mezzo filmico perde tutto il suo potere estraniante di far vedere con occhi nuovi, e riporta all'inautenticità, alla falsità della chiacchiera», mentre, proprio «per salvaguardare la purezza, la proprietà del mezzo», fa perdere la voce a Serafino, gli toglie «la possibilità di intorbidare la forza, la sicurezza dello sguardo con la sovrapposizione di una banale colonna sonora».

Serafino, non a caso, all'inizio del suo primo quaderno, scritto dopo il trauma della perdita della voce, mette subito in evidenza il privilegio del proprio "sguardo", i suoi «occhi intenti e silenziosi», il *voyeurismo*, che gli consente di avere avuto solamente il ruolo di spettatore e testimone della storia da lui narrata. L'espressionismo cinematografico tedesco, il cinema russo degli anni Venti, con la tecnica del montaggio come sintassi compositiva, attueranno una svolta decisiva, ma

non meno importante fu il cinema neorealistico italiano dell'immediato secondo dopoguerra, tale da incarnare l'immaginario collettivo di tutti i ceti sociali in un momento storico drammatico, film, come *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, in cui si ricostruisce la tragica occupazione della città da parte dei nazisti, *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, con l'immedesimazione nella dura vita quotidiana delle classi popolari, *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, ambientato nelle risaie piemontesi. L'epopea corale e l'abbassamento del registro linguistico del cinema neorealista agiranno sull'impianto compositivo di autori come Moravia, Pavese, Pratolini, che, a loro volta, hanno consentito la trasposizione di loro romanzi in opere cinematografiche, insieme con altri scrittori (Carlo e Primo Levi, Bassani, Buzzati, Sciascia), e molti ancora, di cui non ha senso stilare un arido elenco. Nuova linfa sarà immessa dalle proposte del "cinema di poesia" e della contestualità scrittura-immagini filmiche di *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini, dal romanzo sperimentale, con il punto di vista della struttura, di Antonio Tabucchi.

Con la neoavanguardia si accentua la rappresentazione istantanea e oggettiva del reale, che avrà un indubbio impatto su alcuni romanzi italiani degli anni Sessanta, come se fosse ripresa dall'occhio impassibile del pirandelliano Serafino Gubbio operatore, di cui è un magistrale esempio il

film (1963) di Jean-Luc Godard, una vera e propria “summa” degli stilemi della *nouvelle vague*, con il dominio assoluto del piano-sequenza, il movimento oscillatorio e pendolare della cinepresa mobile, gli inserti spaziotemporali in *flahs-back* di analessi e prolessi: film, questo, liberamente tratto da *Il disprezzo* (1954) di Alberto Moravia, il migliore romanzo italiano sul cinema.

Bibliografia essenziale

Studi

G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1993-2001; W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, pp. 32 sgg.; R. GIULIO, *Pirandello. La costruzione del personaggio la scienza il fantastico*, Edisud, Salerno 2021; EAD., *Avventure di sei Personaggi*, in *I «Sei Personaggi» di Pirandello cento anni dopo (1921-2021)*, in «Sinestesie», XXIII, 2021, pp. 7-38; EAD., *I «Sei personaggi» di Pirandello dalla scena allo schermo*, in «Sinestesie», XXIV, 2022, pp. 7-41; J. M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio* [1972], Presentazione di G. Macchia, a cura di G. Ferroni, Edizioni Abete, Roma 1977; F. ANGELINI, «*Si gira...*»: *l'ideologia della macchina in Pirandello*, in *Il «romanzo» di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Palumbo, Palermo 1976; EAD., *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Marsilio, Venezia 1990; B. ALFONZETTI, *Il trionfo dello*

specchio: le poetiche teatrali di Pirandello, cuecm, Catania 1984; G. MAZZACURATI, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in ID., *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1987, pp. 241-67; C. SEGRE, *La comunicazione teatrale di Pirandello*, in ID., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1990; N. BORSELLINO, «*Si gira...*», *una maschera dell'impassibilità*, in ID., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1991; F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991; R. LUPE-
RINI, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1992; ID., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore: un romanzo-saggio sulla modernità*, in ID., *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1999; S. RAFFAELLI, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1993; *Il cinema e Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2003; G. TELLINI, *Cinema e romanzo*, in ID., *Storia del romanzo italiano*, Le Monnier Università, Firenze 2017, pp. 417-420; T. PIRAS, *Letteratura e cinema*, in *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, a cura di G. Ruozzi e G. Tellini, Le Monnier Università, Firenze 2020, pp. 145-157.

Tra i recenti volumi collettanei si segnalano: *I «Sei personaggi» di Pirandello dalla scena allo schermo*, a cura di R. Giulio, in «Sinestesie», XXIV, 2022; *Avventure di sei Personaggi*, in *I «Sei Personaggi» di Pirandello cento anni*

dopo (1921-2021), a cura di R. Giulio,
in «Sinestesie», XXIII, 2021.

ROSA GIULIO
(UNIVERSITÀ DI SALERNO)