

Oblio

Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca

oblio

24

Anno VI, numero 24

Inverno 2016

OBLIO VI, 24

OBLIO VI, 24

Alessio Aletta

Marialaura Simeone

Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello: una trilogia metateatrale per il cinema

Firenze

Franco Cesati Editore

2016

ISBN: 978-88-7667-545-4

Questo studio di Marialaura Simeone è innanzitutto un valido contributo alla ricerca sul rapporto tra Pirandello e il cinema, campo tuttora relativamente poco indagato (la bibliografia riportata dall'autrice, suddivisa per ambiti e ordinata cronologicamente, dà facilmente conto di questa situazione). La prima parte del volume tratta dell'evoluzione di questo rapporto, dalla diffidenza espressa nel *Si gira...* al crescente interesse degli ultimi anni; la ricostruzione delle vicende di carattere essenzialmente biografico (la speranza espressa alla Abba di «far fortuna» nel cinema, i vari contatti con i produttori, e infine la malattia mortale contratta sul set dell'*Homme de nulle part* di Chenal) si intreccia con lo sviluppo dell'approccio teorico di Pirandello al nuovo medium, con un occhio di riguardo al dialogo con le riflessioni coeve in materia di cinema.

Un aspetto imprescindibile della problematica è il rapporto in Pirandello tra cinema e teatro: l'autrice ben documentata il progredire della posizione di Pirandello dalla iniziale dicotomia tra i due mezzi espressivi, nella quale all'arte drammatica era assegnato un primato senza riserve, alla successiva rivalutazione delle possibilità espressive peculiari del cinema. In questa seconda fase si riscontrano in Pirandello influenze reciproche tra i due media (la Simeone intitola appunto questa sezione del suo studio «Contaminazioni»): mentre il teatro costituisce certamente la base per le sperimentazioni cinematografiche, tant'è che i progetti filmici pirandelliani analizzati nel volume utilizzano il cinema appunto per esplorare il non detto del teatro (il «palcoscenico sullo schermo» del titolo), è anche vero che alcuni caratteri della settima arte influenzano a loro volta l'arte drammatica, specie per quanto riguarda la messa in scena e in particolare l'uso delle luci. Significativo in questo senso il finale dei *Sei personaggi* (nell'edizione del 1925), in cui le ombre dei Personaggi che si stagliano sullo sfondo come su uno schermo suggeriscono una almeno parziale ibridazione tra i due media. Un *trait d'union* in questo dialogo transmediale è la predominanza delle presenze femminili nell'ultimo teatro pirandelliano così come negli adattamenti filmici, riconducibile in entrambi i casi al ruolo di Marta Abba. Per quanto riguarda il cinema, la Simeone evidenzia anche una sorta di fascinazione per la figura della diva – già ben evidente nella rappresentazione di Varia Nestoroff nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* – che finisce per riversarsi proprio sulla Abba, la diva pirandelliana per eccellenza.

La seconda parte del volume è dedicata all'analisi di quella che l'autrice definisce «trilogia metateatrale per il cinema»: si tratta di progetti di trasposizione cinematografica curati dallo stesso autore, tutti – per vari motivi essenzialmente contingenti – mai portati a realizzazione.

Il primo adattamento preso in considerazione è quello della novella *Il pipistrello*. Ne esistono due stesure: la prima del solo Pirandello, la seconda scritta in collaborazione col figlio Stefano.

L'innovazione più vistosa rispetto alla novella è l'inserimento di una componente soprannaturale: l'irruzione del pipistrello sulla scena, che rompe la finzione teatrale e decreta il non reiterabile successo della commedia, qui è opera di un «demonio degli spettacoli» (questo il sottotitolo del secondo soggetto) intenzionato a far fallire la rappresentazione. Questo elemento dà alla storia un tono più schiettamente comico rispetto al testo di partenza, con l'inserimento – ancora più consistente nella seconda stesura – di vere e proprie *gag* incentrate sugli sfortunati tentativi di sabotaggio del maldestro diavolo. L'altra aggiunta fondamentale è l'inserimento di una vicenda amorosa che dà al giovane commediografo Faustino Perres lo spunto per la sua trama: al di là dell'opportunità commerciale di questa scelta, è un modo per Pirandello di sfruttare il potenziale

del cinema per dar conto dell'antefatto della storia e allo stesso tempo indagare sotto un altro punto di vista il rapporto tra realtà e finzione artistica.

Un procedimento simile, applicato con maggiore finezza, è riscontrato nei due tentativi di adattamento dei *Sei personaggi*, l'uno scritto in tedesco in collaborazione con Adolf Lantz, l'altro in inglese con Saul Colin (la Simeone sceglie di non considerare un *Prologo* in italiano di dubbia datazione come testo indipendente, ritenendolo una mera sintesi dell'adattamento tedesco destinata alla stampa italiana). Questi soggetti, dalla forte connotazione espressionista e surrealista, mettono in gioco Pirandello in prima persona, anche materialmente: egli stesso avrebbe dovuto recitare nei panni dell'Autore, il quale incontra fisicamente gli individui che diventeranno i sei personaggi, trasfigurati dalla sua forza poetica. La Simeone evidenzia le implicazioni sul rapporto tra Autore e Personaggi insite negli adattamenti, in particolare per quanto concerne la responsabilità artistica e umana dell'Autore (in entrambi i soggetti è la sua fantasia letteraria a intervenire sulla realtà, di fatto determinando la fine tragica dei Personaggi). Un ulteriore sviluppo di questa tematica è dato nell'analisi, riportata in appendice, di un adattamento inedito progettato da Hans Neumann, che riprende molto dai tentativi di Pirandello, pur cedendo alle aspettative di lieto fine del pubblico. Anche le due riduzioni (appena abbozzate) di *Trovarsi* non rinunciano a mostrare un antefatto assente nella commedia; tuttavia l'aspetto criticamente più interessante sottolineato dalla Simeone è forse la possibilità data dal cinema di realizzare compiutamente certi effetti visivi immaginati da Pirandello che risultavano difficili a rendersi attraverso la sola messa in scena teatrale (ad esempio il camerino di Donata che si allarga fino a inglobare il pubblico per poi tornare a chiudersi in un ambiente angusto, che in un film può essere agevolmente suggerito con una dissolvenza).

Lo studio della Simeone dimostra come Pirandello, aspirante cineasta tutt'altro che sprovveduto, si avvicini alla settima arte non solo per un interesse gretatamente economico, ma con un preciso approccio artistico incentrato sull'idea della visualità del cinema; sebbene l'etichetta dell'autrice «trilogia metateatrale per il cinema» sia evidentemente una *trouville* critica posteriore, è indubbio che Pirandello riesca a servirsi del nuovo medium per costruire una riflessione sull'arte drammatica che, pur concedendo a volte qualcosa alle velleità di sfruttamento commerciale dell'opera, almeno in quanto a forza evocativa non ha nulla da invidiare più famosa trilogia del «teatro nel teatro».