Luigi Pirandello

QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE

con un saggio di Stefano Milioto

BUR Rizzoli grandi classici bur

Luigi Pirandello

QUADERNI
DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE

Con un saggio di Stefano Milioto

BUR rizzoli grandi classici bur

Proprietà letteraria riservata
© 2013 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-06337-1

Prima edizione Grandi classici BUR luglio 2013

Realizzazione editoriale: studio pym / Milano

Per conoscere il mondo BUR visita il sito **www.bur.eu**

LA LEZIONE CINEMATOGRAFICA DI PIRANDELLO
Quel che il cinema deve a Pirandello

Il percorso "cinematografico" di Pirandello si è sviluppato attraverso una traiettoria che inizia dai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (per i critici, un'"apologia negativa" del cinema), prosegue sulla linea evolutiva dal muto al sonoro, assimilando man mano le modalità tecniche e creative, e finisce col coinvolgimento nei processi produttivi dello scrittore, che intanto ha intuito le potenzialità espressive del cinema pur non riconoscendone la qualità d'arte.

Ma il rapporto del drammaturgo col cinema è complesso e, per certi aspetti, ambiguo: vi coesistono implicazioni di carattere ideale e teorico e, più comunemente, di carattere pratico. Queste ultime fanno capo alla sua biografia, al bisogno di entrate finanziarie e alle sollecitazioni degli amici scrittori conterranei Luigi Capuana e Nino Martoglio; mentre quelle, cioè le implicazioni teoriche, sono di rifiuto e di rigetto della nuova forma espressiva che non collima con la sua concezione dell'arte, che è spontanea, sincera e disinteressata e che «ha una verità, una realtà superiore a tutte queste

particolarità volgari, ovvie, comuni, a tutti questi segni esteriori», laddove l'imprenditoria cinematografica è alla ricerca di un prodotto commerciale atto solo a soddisfare il palato delle masse e gli interessi degli uomini d'affari. Insomma, per Pirandello si tratta di una forma di comunicazione popolare, meccanica, fredda, priva di sollecitazioni creative e spirituali.

E tuttavia nelle lettere indirizzate all'attrice Marta Abba si riscontra la concessione al cinema d'un riconoscimento estetico estemporaneo, destinato, non trattandosi di vero convincimento, a rientrare subito nella diffidenza mai sopita verso il nuovo mezzo creativo.

Pirandello si ricrede, per quanto può: «L'avvenire dell'arte drammatica e anche degli scrittori di teatro è adesso là – credi – bisogna orientarsi verso una nuova espressione d'arte: il film parlato. Ero contrario; mi sono ricreduto» (27.5.'30). Ed è una conversione prudente, imposta piuttosto dalle circostanze, che lo induce a collaborare e a scrivere per il cinema, che gli suscita comunque sempre curiosità e aspettativa, fino a vederlo come il futuro dell'arte drammatica.

Pirandello teorico

Pirandello non ha formulato organicamente un'estetica cinematografica, ma ha espresso autorevolmente il suo pensiero in momenti e fonti diverse (nel romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*; nelle lettere a Luigi Capuana, Angiolo Orvieto, Nino Martoglio, Marta Abba; in interventi coevi, per lo più del '29, e significativi, attraverso articoli e lettere, di polemica col cinema, al quale nega dignità artistica, come l'in-

tervista *Contro il film parlato*, a cura di Oreste Rizzini, pubblicata sul «Corriere della sera» il 19 aprile '29, l'articolo *Se il film parlante abolirà il teatro*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 16 giugno del '29, ma in precedenza pubblicato sul «New York Herald Tribune» e poi sul «Times», l'articolo *Il dramma e il cinematografo*, pubblicato in «La Naciòn» di Buenos Aires il 7 luglio '29, l'*Intervista con Pirandello*, firmata Testor, pubblicata su «La stampa» di Torino il 9 dicembre '32, *Il discorso al convegno Volta* del '34). Si inserisce così, marginalmente ma con idee precise, tra le figure intellettuali di rilievo, quali Giovanni Papini, Edmondo De Amicis, Ricciotto Canudo, Sebastiano Arturo Luciani, che animano il dibattito intorno alla nuova espressione artistica al fine di definirla esteticamente e di trovarne la specificità, poiché l'affermarsi del cinema è inarrestabile ed è divenuto un fatto di costume.

Ma per Pirandello la società ha fatto un uso aberrante del nuovo mezzo, e ha abbandonato i teatri per correre a vedere su uno schermo larve evanescenti. Il cinema ha contagiato le sensibilità al punto che chiunque, come Serafino, vede «anche nel cielo una meraviglia da cinematografo».[1]

Non è certo un'affermazione benevola, ma sarcastica e degradante contro un considerare le cose attraverso l'obiettivo, sotto la specie di un occhio meccanico che divora la vita. Vita che è invece nel teatro, per la cui difesa s'è levata la voce del drammaturgo. Nonostante la disapprovazione, nei suoi interventi non si riscontra solo l'atteggiamento distruttivo, ma anche quello propositivo, per la determinazione a trovare idee

[1] Quaderno quinto, fine cap. I.

e formule estetiche più consone e proprie al cinema, affinché si evolva da fenomeno da baraccone in prodotto artistico. A condizione però che smetta di essere una «sconcia contaminazione»[2] di letteratura e immagini, che si liberi dall'asservimento da parte della civiltà che lo usa in modo abnorme, e trovi la propria via. Pirandello è demolitore e costruttore insieme: se da una parte rivela gli aspetti negativi dell'invenzione cinematografica, ascrivibili soprattutto ai pericoli del sopravvento della macchina sull'uomo e alla sua conseguente schiavizzazione, dall'altra ne scopre le potenzialità positive con intuizioni di sorprendente modernità.

Il cinema intriga e insieme inquieta Pirandello, che ne subisce fascino e influenza e, contro ogni teoria, fosse anche la propria, scrive soggetti e scenari, mentre si appropria del linguaggio cinematografico come si può rilevare già nei *Quaderni di Serafino Gubbio*. Posto che modalità cinematografiche si individuano qua e là nella narrativa e nel teatro, è nel trattamento dei *Sei personaggi*, scritto con Adolf Lantz nel 1928, che la pratica della scrittura cinematografica risulta propriamente applicata. Osserva in proposito Rossano Vittori: «Il trattamento, seppur stesura provvisoria, e quindi privo di puntualizzazioni di ordine tecnico, quali "interno giorno", "esterno notte" etc., contiene in sé già il taglio cinematografico con la ripartizione dei capoversi, che staccano le singole inquadrature, o permettono indicazioni d'ambiente, o segnalano una parentesi in cui viene spiegata l'azione».[3]

[2] Quaderno primo, metà cap. VI.

[3] Rossano Vittori, *Il trattamento cinematografico dei "Sei personaggi" – Testo inedito di Luigi Pirandello* –, Firenze, Liberoscambio, 1984, p. 118.

E poi le sovraimpressioni, il montaggio, i movimenti di macchina, il trucco, la soggettiva, la dissolvenza, il flashback.

Va, tuttavia, sottolineato che lo scrittore agrigentino, più d'ogni altro autore, ha una lucida coscienza del nuovo mezzo espressivo così assolutamente idoneo a esplorare l'area dell'oltre e dell'onirico.

Si tratta, dunque, di un procedimento parallelo e complementare di demolizione e costruzione, di negazione e accettazione secondo una prospettiva di sviluppo ed evoluzione e non di stasi.

Pirandello demolitore

L'approccio cinematografico di Pirandello parte senz'altro dai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, ed è un approccio critico, e data dai primordi del cinema stesso, se è vero che il romanzo era stato concepito tra il 1896 e il 1904, secondo l'ipotesi avanzata da Francesco Callari.[4]

Si ha notizia del proposito di realizzare il progetto in una lettera datata 19 gennaio 1904 che Pirandello scrive ad Angiolo Orvieto, direttore de «Il Marzocco», comunicandogli che non appena terminato l'anno scolastico avrebbe messo mano a un nuovo romanzo intitolato *Filauri* (cognome poco diffuso nell'Italia centrale, etimologicamente "Amico dell'oro", forse il cognome di qualcuno delle maestranze di una troupe) e che glielo avrebbe mandato per una eventuale pub-

[4] Francesco Callari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991.

blicazione. Nella lettera vi è solo il titolo, ma non i personaggi e la trama, che sono presenti invece nella proposta di pubblicazione fatta al direttore del «Corriere della Sera», Luigi Albertini, per la rivista mensile «La Lettura», l'8 gennaio 1913 col titolo cambiato di *La tigre*, che diviene nel '15, anno di pubblicazione, *Si gira…*, e infine, nel '25, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Nei quali quaderni, pur intuendo la portata e le possibilità di sviluppo del cinema, allo stesso tempo lo condanna, proprio in quanto metafora dello sconvolgimento apportato dalla macchina nelle trasformazioni e nei mutamenti della società, col gravoso scacco per l'uomo che finisce per rimanere stritolato dagli ingranaggi che lui stesso ha creato.

«L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industre, s'è messo a fabbricar di ferro, d'acciajo le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse. Viva la macchina che meccanizza la vita.»[5]

La macchina meccanizza la vita e quindi la nega, l'uccide. E tal fracasso è degno del cinematografo e il cinematografo è degno di quel fracasso.

Il cinematografo, dunque, è l'esatto contrario dell'arte: non sublimazione ma decadimento e frustrazione. Ma se il cinema «è meccanismo, come può essere vita, come può esser arte?».

«Tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, non può produrre ormai altro che stupidità. Stupidità affannose e grottesche! Che uomini, che

[5] Quaderno primo, inizio cap. II.

intrecci, che passioni, che vita, in un tempo come questo? La follia, il delitto o la stupidità. Vita da cinematografo! Ecco qua: questa donna che mi stava davanti, coi capelli di rame. Là, nelle sei tele, l'arte, il sogno luminoso d'un giovinetto che non poteva vivere in un tempo come questo. E qua, la donna, caduta da quel sogno: caduta dall'arte nel cinematografo.»[6]

La sua posizione di rifiuto della macchina-cinema si acuisce qualche anno più tardi con l'avvento del cinema sonoro, o meglio parlante, quando ormai il cinema viene considerato come fenomeno autonomo e degno di una valutazione in sede estetica.

«Un orrore» definirà il film parlante (che era stato tenuto a battesimo a New York il 6 ottobre 1927 con *The jazz singer*, protagonista Al Jolson), al suo ritorno da Londra, dopo avere assistito, su invito della British International Pictures, alla proiezione di film parlanti nell'aprile del '29. Da Berlino scrive al figlio Stefano:

«A Londra ho visto i films parlanti: un orrore! Avrai letto ciò che ne ho detto al Rizzini che è venuto a intervistarmi per il "Corriere della Sera". Ma nonostante questo, farò un film parlante contro i films parlanti».

Il film parlante è, pertanto, una diavoleria, il più brutale degli errori, trucco americano. Non c'è cosa più illogica e innaturale che vedere immagini che parlano. Nonostante ciò, Pirandello scrive per il cinema e col cinema collabora, ritrovandosi nella condizione dei tanti autori petulanti che per sbarcare il lunario o in vista di un più lauto guadagno si sono messi al servizio del cinema, alla pari del suo alter ego Fabrizio Cavalena dei *Quaderni* che «s'è acconciato alla confezione

[6] Quaderno sesto, fine cap. II.