

Il palcoscenico sullo schermo

scritto da Pirandelloweb.com

Di Marialaura Simeone

Fondamentale per comprendere la relazione tra cinema e teatro nell'immaginario pirandelliano e` il passaggio dalla scena teatrale alla "scena mentale" che avviene dalla meta` degli anni Venti. La scena, intorno al 1925, si appresta, infatti, a diventare l'officina delle apparizioni, il surrogato dello schermo delle immagini.

[Indice Tematiche](#)



Il palcoscenico sullo schermo

Luigi Pirandello: una trilogia metateatrale per il cinema

Introduzione del saggio di Marialaura Simeone**, Franco Cesati Editore, Firenze 2016.

Per gentile concessione dell'Autrice

Quarta di copertina

Tra i soggetti e le sceneggiature di Pirandello, l'autrice ha

individuato tre progetti cinematografici che possono formare un'ideale "trilogia metateatrale per il cinema"; questo, sia per via dell'ambientazione teatrale, sia per le dicotomie presenti nel teatro di Pirandello che qui tornano e trovano espressione: la distanza tra testo e messinscena, la rappresentazione dei diversi piani di realtà, il rapporto tra l'autore e le proprie creature. Questi soggetti per il cinema stabiliscono, dunque, un dialogo costante con la produzione pirandelliana, teorica e creativa, e costituiscono un ulteriore tassello di approfondimento della sua poetica.

Il volume si divide in due parti: la prima tiene conto del progressivo interesse di Pirandello per il cinema e ricostruisce il binomio cinema/teatro in alcuni suoi scritti letterari e teatrali, anche in rapporto alla riflessione coeva. La seconda si focalizza sulla trilogia metateatrale per il cinema, costituita dai progetti tratti dalla novella *Il pipistrello* (1920) e dai drammi *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e *Trovarsi* (1932). In appendice è presente una breve analisi di un soggetto inedito di Hans Neumann, *Sei personaggi* (1938).

Introduzione

Pirandello, nel corso della sua vita, ha affrontato tutte le forme di espressione letteraria: poesia, novella, romanzo, dramma, saggio, sceneggiatura, con un continuo sconfinamento tra generi diversi, con un interscambio di situazioni e personaggi, in archi temporali anche molto ampi. Come scriveva Giovanni Macchia nell'Introduzione a *Tutti i romanzi* «quel che colpisce nell'opera di Luigi Pirandello è una sorta di intercomunicabilità a lungo raggio tra un genere e l'altro» e – aggiunge Rino Caputo ne *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello* – le «stanze intercomunicanti» della sua mente sono caratterizzate da «costanti stilistiche, tematiche e ideologiche collocate in sedi di espressione plurivoche». La critica, nonostante negli ultimi trentanni si sia arricchita di nuove voci ed interessanti scoperte, ha però trattato il cinema (tentato più

che realizzato) quasi sempre come un'attività a sé stante, slegata dal resto della produzione dell'autore. Curiosando nelle stanze della mente pirandelliana, in cerca di quella più prossima alla "sala cinematografica", si hanno però delle sorprese: il cinema non solo interagisce con gli altri spazi della creazione letteraria, ma trova un punto di incontro proprio in quella che sembrava la più lontana: il palcoscenico teatrale. È il teatro, infatti, che se negli scritti teorici si configura per lo più come il polo repulsivo del cinema, negli scritti creativi di Pirandello diventa il polo di attrazione, la stanza comunicante con la sala cinematografica.

La prima parte di questo volume tiene conto dell'interesse di Pirandello per il cinema e ricostruisce la scoperta progressiva delle potenzialità del mezzo. Il suo è un pensiero in evoluzione che va dall'idea di un cinema legato a schemi ottocenteschi, negli anni Dieci, all'utopia del cinema negli anni Venti, e la cinemelografia non è che un aspetto di un pensiero che si allinea in parte alle coeve avanguardie: Espressionismo, Surrealismo, Futurismo. Anche il *Si gira...* (1916), poi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, considerato per anni alla stregua di uno scritto teorico, emblema dell'ostilità di Pirandello nei confronti del cinema, viene riletto in base al dibattito coevo tra cinema e teatro.

Vengono ripercorse le tappe della sua progressiva attrazione verso la decima musa, tenendo conto del doppio binario cinema/teatro. È stato scelto di trattare temi potenzialmente molto più ricchi di spunti, come il cinema muto o il divismo, in maniera più stringata, per far interagire piccoli spazi di questi grandi temi con il binomio cinema/teatro e per seguire meglio la voce di Pirandello, la sua esperienza, la costruzione del suo immaginario. L'attenzione è stata posta anche al ruolo di Marta Abba, musa creatrice insieme al suo autore tanto per il teatro che per il cinema.

Fondamentale per comprendere la relazione tra cinema e teatro nell'immaginario pirandelliano è il passaggio dalla scena

teatrale alla "scena mentale" che avviene dalla metà degli anni Venti. La scena, intorno al 1925, si appresta, infatti, a diventare l'officina delle apparizioni, il surrogato dello schermo delle immagini. La luce, l'illuminotecnica, la regia interagiscono con il cinema, il sogno del teatro si accavalla al sogno del cinema con un decisivo connubio tra le due forme di espressione artistica dai *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) fino a *I giganti della montagna* (1933).

Se la prima parte è un campo lungo, la seconda è un primo piano. Si focalizza su quella che si può identificare come una "trilogia metateatrale per il cinema". Il primo progetto si articola in due soggetti tratti dalla novella del 1920 *Il pipistrello*. Un soggetto dal titolo omonimo viene dettato da Pirandello a Guido Salvini nel 1925, mentre si trovano a Parigi in tournée con il Teatro d'Arte. La trama viene rielaborata in vista del nuovo mezzo di destinazione, ma restano immutati la centralità del luogo teatrale e le difficoltà della messinscena. Il secondo soggetto, *Il pipistrello o il demonio degli spettacoli*, viene scritto in stretta collaborazione con il figlio Stefano nel 1928. La trama del racconto è ancora focalizzata sulla riflessione teatrale: sul conflitto tra testo e messinscena, sullo scontro tra autore, attori e personaggi. Il soggetto, ulteriormente rielaborato, si nutre anche dell'immaginario cinematografico coevo, sviluppando altri spazi oltre quello teatrale: la città moderna, e altri modi di rappresentazione: il comico.

Al secondo progetto afferiscono tre testi, tratti da *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nella "Film-Novelle", *Sex Personen suchen einen Autor*, scritta in tedesco in collaborazione con Adolf Lantz nel 1928, Pirandello racconta l'antefatto al dramma dei *Sei personaggi*: l'incontro delle persone con l'autore e la loro trasformazione in personaggi teatrali. Nel passaggio dalla scrittura drammaturgica alla versione cinematografica, Pirandello non intende realizzare semplicemente un adattamento ma, piuttosto, una vera e propria

riscrittura. Cambia l'intreccio, il punto di vista, e anche gli stessi personaggi cambiano. Del dramma l'autore conserva la Madre, la Figliastro (la Giovinetta), il Giovinetto, la Bambina, Madama Pace (Madame Melloni). Il Padre e il Figlio vengono solo rappresentati nel ricordo della Madre. Del tutto nuovi il Segretario, oltre a personaggi che potremmo definire "comparse", e soprattutto lo stesso Luigi Pirandello, personaggio tra i personaggi. L'attenzione, rispetto al dramma teatrale, si sposta dai personaggi a lui in quanto autore e al suo processo creativo. La trama del 1928 è ripresa, salvo piccole modifiche, nel "Film Treatment", *Six characters in search of an author*, scritto in inglese con la collaborazione di Saul C. Colin nel 1935. Oltre alle due sceneggiature, fa parte di questo progetto un "Prologo", considerato, in questo volume, di datazione contemporanea alla "Film-Novelle". In esso si trova una sorta di presentazione del film da fare.

Il terzo progetto, il meno noto, è costituito da due schemi di soggetti tratti dal dramma *Trovarsi* (1932): *Trovarsi I* (o *I due mari*) del 1933 e *Trovarsi II* del 1936. Entrambi riprendono la trama del testo teatrale e la focalizzazione sull'inconciliabilità di Donata tra la sua vita di attrice e la sua vita di donna. L'idea espressa da Di Giammatteo sul carattere melodrammatico ed insieme sperimentale del tentato cinema pirandelliano ben si adatta a questo progetto: *Trovarsi* è la perfetta sintesi dell'utilizzo di trame melodrammatiche per un mezzo sperimentale. Donata Genzi è, anche, il prototipo dell'attrice, ruolo su cui si interroga Pirandello attraverso la sua Marta Abba.

La prima versione del soggetto cinematografico *Trovarsi* coincide con l'uscita editoriale della trilogia per il teatro (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921; *Ciascuno a suo modo*, 1924; *Questa sera si recita a soggetto*, 1930) presso la casa editrice Mondadori. In quell'edizione l'autore pubblicava insieme per la prima volta i tre lavori etichettandoli come "trilogia metateatrale" e ne spiegava il motivo nella

Prefazione:

Ciascuno dei tre lavori raccolti in questo primo volume del mio teatro rappresenta personaggi, casi e passioni che gli sono propri e che non han nulla perciò da vedere con quelli dell'altro; ma tutti e tre uniti, quantunque diversissimi, formano come una trilogia del teatro nel teatro, non solo perché hanno espressamente azione sul palcoscenico e nella sala, in un palco o nei corridoi o nel ridotto d'un teatro, ma anche perché di tutto il complesso degli elementi d'un teatro, personaggi e attori, autore e direttore-capocomico o regista, critici drammatici e spettatori alieni o interessati, rappresentano ogni possibile conflitto.

La *Prefazione* alla trilogia metateatrale può essere estesa ai trattamenti cinematografici di cui si occupa questo volume. I testi per il cinema «quantunque diversissimi» formano allo stesso modo e per gli stessi motivi una trilogia sul teatro, rappresentando «ogni possibile conflitto» che avviene sulla scena. Questi soggetti e sceneggiature formano una possibile trilogia sia per l'ambientazione teatrale, sia per quelle dicotomie presenti nel teatro di Pirandello che vi vengono espresse: la distanza tra testo e messinscena, la rappresentazione dei diversi piani di realtà, l'inconciliabilità tra la persona e i personaggi di volta in volta interpretati.

Pirandello stesso, nel dare alle stampe i suoi lavori, li lega programmaticamente suggerendo come gli elementi della sua poetica vengano espressi tanto attraverso il primo mezzo quanto con il secondo. Sul risvolto dell'edizione tedesca di *Questa sera si recita a soggetto* si trova annunciata la pubblicazione della *Film-Novelle*, definita come fase preliminare alla commedia poiché «Theater, Schein und Wirklichkeit vereinen sich zu einer großen Symphonie von der Tragikomödie des Lebens» [Teatro, apparenza e realtà si uniscono in una grande sinfonia della tragicommedia della vita]. Come ha giustamente notato Wolfgang Sahlfeld si

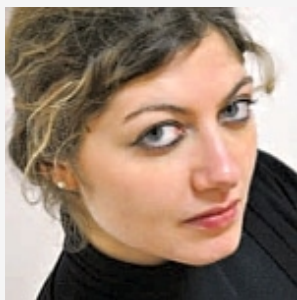
sottolineavano, in quell'edizione, i cardini su cui l'opera pirandelliana veniva sintetizzata nella cultura tedesca e si sfruttava la fortuna teatrale per commercializzare anche gli scritti cinematografici, ma nella volontà di far dialogare i soggetti per il cinema con i drammi teatrali vanno viste ragioni ancor più profonde. Il legame tra cinema e teatro va ridefinito e immesso nel più ampio tentativo dell'autore di raccontare il miracolo della creazione artistica (autore, personaggi) e le difficoltà che questa incontra venendo a contatto con gli elementi imprescindibili della rappresentazione scenica (attori, regista). Le opere destinate al cinema non vanno, dunque, considerate slegate da tutto il resto, ma costituiscono un ulteriore tassello utile a definire la poetica dell'autore. Questi scritti cinematografici, infatti, stabiliscono un dialogo costante con la produzione pirandelliana, teorica e creativa, venendo a costituire un ulteriore approfondimento delle riflessioni in campo teatrale.

Già Max Reinhardt, regista designato da Pirandello per il film da *Sei personaggi* nel 1935, parlava del trattamento cinematografico come di «ein mächtiger Ast am uralten Stamm» [un ramo imponente del vecchio tronco]. E proprio la pratica teatrale, anche la più recente, ha saputo vedere nelle sceneggiature un punto di riferimento anche per la messinscena teatrale. Gabriele Lavia, nella realizzazione di Giuseppe Patroni Griffi dei *Sei personaggi in cerca d'autore* nel 1996, già immaginava questi personaggi «materializzarsi sullo schermo e poi uscire da esso per invadere la platea». Il regista Maurizio Scaparro, nel 2002, in un allestimento teatrale dei *Sei personaggi in cerca d'autore* al Teatro Biondo di Palermo, dichiarava di aver guardato non soltanto ai testi teatrali del 1921 e del 1925 ma altresì alla "Film-Novelle" del 1928. Nel laboratorio "In cerca d'autore", dedicato ai Sei personaggi dal Centro Teatrale Santacristina, avviato nel 2010 da Luca Ronconi con gli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", l'indagine sui testi teatrali si è accompagnata allo studio della sceneggiatura, in

particolare per il motivo dell'incubo visivo dell'autore assediato dai suoi personaggi.

Il progetto dei *Sei personaggi* è, come messo in evidenza nella sua trattazione, il più emblematico per quanto riguarda gli intenti del cinema pirandelliano, primo fra tutti la rappresentazione del processo creativo dell'autore. Non a caso ad interpretare il personaggio dell'autore voleva essere lo stesso Pirandello, così come la Figliastrina doveva essere interpretata da Marta Abba. Il cinema si configura come lo spazio in cui l'autore si confronta con i suoi fantasmi interiori, specie con il più ossessivo di tutti... Non a caso proprio un'attrice, la Donata Genzi ispirata da Marta Abba, è la protagonista dell'ultimo progetto cinematografico.

In appendice al volume, viene analizzato un soggetto inedito di Hans Neumann del 1938 tratto da *Sei personaggi*, conservato all'Archivio Eredi Stefano Pirandello della Biblioteca Museo di Agrigento. Il soggetto è interessante non tanto per gli elementi originali al suo interno, quanto per il dialogo che stabilisce con la pièce teatrale e con le altre fonti, dalla *Film-Novelle* scritta per Murnau alla rappresentazione di Max Reinhardt del 1924 al Deutsches Theater.



****Marialaura Simeone** è dottore di ricerca in Comparatistica:
letteratura, teatro, cinema.

Ha partecipato a numerosi convegni in Italia e all'estero e ha pubblicato in riviste e volumi collettanei, occupandosi principalmente dell'opera di Pirandello e dei rapporti interdisciplinari tra letteratura, cinema e altre arti.

All'attività di ricerca affianca quella di docente, operatrice culturale e giornalista free lance.

Indice Tematiche

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)