

DOMENICA ELISA CICALA

Dalla pagina allo schermo: Pirandello in classe

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DOMENICA ELISA CICALA

Dalla pagina allo schermo: Pirandello in classe

Dopo una parte introduttiva dedicata alle trasposizioni cinematografiche che adattano per lo schermo vicende narrate nella pagina letteraria, il presente intervento si sofferma sulle potenzialità didattiche di un uso combinato di testi letterari tratti dall'opera di Luigi Pirandello e affiancati a sequenze filmiche dei rispettivi adattamenti, interrogandosi, in particolare, sulle motivazioni e sulle modalità con cui è possibile utilizzare i testi letterari e audiovisivi nell'ambito della lezione di letteratura e cultura italiana rivolta a studenti stranieri.

1. Letteratura e cinema

Che il cinema sin dalle sue origini abbia attinto alla letteratura in quanto fonte insostituibile di storie adatte a essere tradotte e riformulate con i segni propri del linguaggio cinematografico è un'affermazione ampiamente dibattuta e dimostrata.¹ A sostegno di ciò, basti menzionare a scopo esemplificativo che il primo film sonoro italiano, realizzato nel 1930 per la regia di Gennaro Righelli e intitolato *La canzone dell'amore*, è ispirato alla novella *In silenzio* di Luigi Pirandello. Che inizialmente l'atteggiamento di una nutrita cerchia di letterati nei confronti di tale nuova forma artistica non sia stato caratterizzato da accettazione ed entusiasmo è altrettanto noto: per restare a Pirandello, tra i suoi numerosi scritti sull'argomento, possiamo citare i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925) e *Se il film parlante abolirà il teatro* (1929) e richiamare alla memoria la sua posizione inizialmente critica nei confronti di un'arte che meccanizza la vita.² I termini del rapporto tra cinema e letteratura cambiano nel corso del tempo, passando da una sorta di filiazione del primo nei confronti della seconda, a forme di interferenze che rivelano contaminazioni, influssi e scambi reciproci, verso l'affermazione di un'autonomia espressiva del cinema in termini di innovazione creativa (solo per fare qualche esempio, si pensi al cinema neorealista, all'attività di sceneggiatore svolta da scrittori come Brancati, a Calvino e alla sua *Autobiografia di uno spettatore* o ancora alla vocazione letteraria e cinematografica di Pasolini).

Pur reputando vitale il legame di dipendenza delle trasposizioni cinematografiche rispetto alla matrice del testo letterario, appare opportuno considerare che l'operazione di adattamento, che con Jakobson può essere definita una «traduzione intersemiotica o transmutazione»³ effettuata tra codici semiotici diversi, implica la ricodifica del messaggio di partenza, liberamente interpretato, rielaborato e trasmesso in un nuovo testo di arrivo che, ispirato all'opera letteraria di riferimento, ne riprende e ne modifica elementi in relazione alle esigenze di negoziazione del significato originario. Alla base della traslazione mediale vi è, infatti, un processo di decostruzione e ricostruzione, de- e re-contestualizzazione del contenuto in un contesto altro, trasferimento realizzato mediante operazioni cinematografiche che non impediscono l'apporto, talora sostanziale, di creatività ovvero il raggiungimento di un risultato di «equivalenza nella differenza»⁴ o, per dirla con Moscariello, di

¹ Tra i numerosi studi sull'argomento cfr. L. Albano (a cura di), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni, 1997; E. G. Bussi-L. Salmon Kovarski (a cura di), *Letteratura e cinema. La trasposizione*, Bologna, CLUEB, 1996; A. COSTA, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET Libreria, 1993; G. TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2010.

² Sul tema cfr. F. ANGELINI, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990; E. Lauretta (a cura di), *Il cinema e Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, Edizioni del Centro, 2003; S. MICHELI, *Pirandello in cinema. Da «Acciaio» a «Káos»*, Roma, Bulzoni, 1989.

³ R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966, 56-64: 57.

⁴ Ivi, 58.

«un passo a due' con variazioni»⁵. Come sostiene anche Eco, la trasposizione filmica di un'opera richiede un'interpretazione non solo linguistica, ma anche culturale, trattandosi di una trasmutazione e riproposizione del significato dell'ispirazione ricevuta, da effettuare non trascurando la valenza semiotica imprescindibile svolta dalla cosiddetta «enciclopedia generale di un'epoca e di un autore»⁶.

Prodotto artistico e mezzo di intrattenimento, specchio della società in cui è realizzato ed espressione del proprio tempo, il cinema rappresenta un aspetto rilevante del costume e della cultura di un Paese, facendosi cassa di risonanza di variazioni sociolinguistiche, veicolo di diffusione di paradigmi ideologici e culturali, nonché collettore privilegiato di energia creativa, come afferma Brunetta, parlando in particolare del cinema a partire dagli anni Sessanta.⁷ Tenendo conto di ciò, conoscere la cultura italiana anche attraverso il suo cinema può costituire per i discenti stranieri un'occasione privilegiata di incontro con il bel Paese, un'attività motivante che prevede un coinvolgimento multisensoriale e può stimolare il potenziamento di competenze comunicative, la capacità di ascolto, osservazione e comprensione non solo di aspetti linguistici e socioculturali, ma anche di elementi para- ed extralinguistici.⁸ Valorizzato nel suo rapporto dialogico ed ermeneutico con la letteratura, il cinema può essere considerato anche una risorsa straordinaria per avviare una riflessione sulla complessità dei processi interpretativi e sulla specificità dei due codici espressivi.

2. Pirandello tra letteratura e cinema

Tra i numerosi scrittori le cui opere hanno svolto per registi e sceneggiatori una funzione di miniera a cui attingere figura Luigi Pirandello. Portavoce del declino degli ideali risorgimentali, nonché interprete della crisi esistenziale e dell'esigenza di scomposizione della realtà a cavallo tra i due secoli, lo scrittore agrigentino, premio Nobel nel 1934, tematizza nella sua produzione narrativa e teatrale l'incapacità di decifrare l'enigma dell'identità, tratteggia i caratteri contraddittori di maschere umoristiche e, all'insegna di un amaro scetticismo e relativismo conoscitivo, ribadisce l'esistenza di una individuale concezione del mondo. Proporre in classe la lettura, l'analisi e l'interpretazione di testi di Pirandello, affiancandoli alle rispettive trasposizioni cinematografiche, può diventare una circostanza propizia per l'avvio di percorsi intermediali che perseguano l'obiettivo di riconoscere e apprezzare le peculiarità dei due mezzi.

⁵ A. MOSCARIELLO, *L'immagine equivalente. Corrispondenze tra cinema e letteratura da Dante a Robbe-Grillet*, Bologna, Pitagora Editrice, 2005, 89.

⁶ U. ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, 121-146: 124.

⁷ Cfr. G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano contemporaneo: da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Roma-Bari, Laterza, 2007. Fra i tanti suoi lavori si veda anche G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni Novanta (1960-1993)*, Roma, Editori Riuniti, 1993. Sul ruolo del cinema come fondamentale elemento rivelatore dei costumi di un popolo cfr. anche P. RUSSO, *Storia del cinema italiano*, Torino, Lindau, 2007, 5.

⁸ Per una riflessione sui vantaggi dell'uso didattico di sequenze filmiche in contesti di insegnamento e apprendimento dell'italiano come lingua straniera si consenta il rinvio a D. E. CICALA, *Testi letterari e audiovisivi a lezione. Tra teoria e pratica didattica*, in L. Küster-C. Lütge-K. Wieland (a cura di), *Literarisch-ästhetisches Lernen im Fremdsprachenunterricht. Theorie – Empirie – Unterrichtsperspektiven*, Frankfurt am Main et al., Lang, 2015, 131-142: 134-135. Della vasta bibliografia sul tema cfr., tra gli altri, M. Cardona (a cura di), *Vedere per capire e parlare. Il testo audiovisivo nella didattica delle lingue*, Torino, Utet 2007; P. DIADORI-P. MICHELI, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra, Perugia, 2010; E. Leitzke-Ungerer (a cura di), *Film im Fremdsprachenunterricht. Literarische Stoffe, interkulturelle Ziele, mediale Wirkung*, Stuttgart, ibidem-Verlag, 2009.

Scorrendo l'elenco della filmografia pirandelliana, dal 1918, anno in cui è prodotto il film *Il lume dell'altra casa* di Ugo Gracci, fino ad anni più recenti⁹, si evince che a ispirare i cineasti non solo italiani sono stati sia i romanzi e le novelle, sia le opere teatrali di Pirandello. Per indicare alcuni titoli, si vedano, ad esempio, il film muto *Feu Mathias Pascal* (1926) diretto dal regista francese Marcel L'Herbier, *Il turno* (1981) di Tonino Cervi, *Le due vite di Mattia Pascal* (1985) di Mario Monicelli oppure *Forog a film* (1985), film televisivo ungherese ispirato al romanzo di Serafino Gubbio e diretto da János Dömölky. Liberamente ispirati a novelle pirandelliane sono, tra gli altri, *Questa è la vita* (1954) di Aldo Fabrizi, Giorgio Pastina, Mario Soldati e Luigi Zampa, film tratto dalle quattro novelle *La giara*, *Il ventaglino*, *La patente* e *Marsina stretta*; il film *Il viaggio* (1974), ultima regia cinematografica di Vittorio De Sica, tratta dall'omonima novella pirandelliana del 1910, già trascritta per il cinema da Gennaro Righelli nel 1921; i due film *Kaos* (1984) e *Tu ridi* (1998) di Paolo e Vittorio Taviani. E ancora, tra le varie trasposizioni dei drammi di Pirandello, *As you desire me* (1932), diretto da George Fitzmaurice e tratto da *Come tu mi vuoi*, dramma da cui è liberamente ispirato anche il film *Va savoir* (2001) di Jacques Rivette; *L'uomo, la bestia e la virtù* (1953) diretto da Stefano Vanzina; *Liola* (1963) di Alessandro Blasetti e le varie riduzioni cinematografiche di *Enrico IV*, tra cui quella realizzata da Marco Bellocchio nel 1984. Se nel caso dei film citati si tratta dichiaratamente di adattamenti cinematografici di opere letterarie scritte da Pirandello, in molti altri si riscontra la presenza di echi e suggestioni, rinvii e richiami più o meno diretti, espliciti e dichiarati alla poetica dell'agrigentino, consonanze e analogie che permettono di accostare scene filmiche di pellicole italiane e straniere a sequenze letterarie di testi pirandelliani: tra i registi stranieri basti accennare a George Orson Welles, Rainer Werner Fassbinder, François Truffaut, Ingmar Bergman, Woody Allen, Martin Scorsese, Akira Kurosawa, per riflettere su quella che Brunetta definisce l'ombra ovvero «l'onda lunga di Pirandello sul cinema moderno»¹⁰.

Il discorso relativo al cinema ispirato alla produzione letteraria pirandelliana assume, dunque, nella sua complessità contorni ampi e variegati, garantendo la possibilità di un approccio intertestuale e consentendo di selezionare il materiale da proporre, valutando criteri geografici, cronologici e tematici. Alla luce di ciò, operando una scelta in base al luogo di produzione, al periodo storico e alla trama in oggetto, per la stesura del presente saggio, tra gli adattamenti cinematografici realizzati in Italia negli ultimi decenni sono state scelte delle opere filmiche in cui si affrontano le tematiche della crisi di identità, della pena di vivere e della maternità, al fine di evidenziare le modalità con cui si visualizza sul grande schermo la ricezione creativa di testi pirandelliani, tradotti e rielaborati per il cinema. Attingendo all'esperienza concreta di insegnamento in contesti didattici in cui l'italiano è lingua di studio da parte studenti non madrelingua, in particolare nell'ambito di corsi universitari in Italianistica in cui è stata proposta la lettura di testi di

⁹ Presenta un'indagine dettagliata di quarantadue film, inclusi anche quelli televisivi, tratti dall'opera pirandelliana e realizzati tra il 1918 e il 1986 F. CÀLLARI, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991, 284-422. Nella biblioteca del cinema, consultabile online sul sito www.mymovies.it, alla voce «Filmografia di Luigi Pirandello» si elencano in totale cinquantatré titoli di film prodotti tra il 1924 e il 1999 (cfr. www.mymovies.it/filmografia/?page=1&s=5536, ultimo accesso: 22 febbraio 2019). Invece, fra i film più recenti realizzati nel nuovo millennio si ricordano: *Chi lo sa? (Va savoir)* diretto da Jacques Rivette nel 2001, *Onunque sei* (2004) di Michele Placido, *Magnifica presenza* (2012) di Ferzan Özpetek, *La scelta* (2015) di Michele Placido e *L'attesa* (2015) di Piero Messina.

¹⁰ Cfr. G. P. BRUNETTA, *L'onda lunga di Pirandello sul cinema moderno*, in R. WEST, *Pagina, pellicola, pratica. Studi sul cinema italiano*, Ravenna, Longo, 2000, 23-30. Per approfondimenti sull'influsso esercitato da Pirandello sul cinema internazionale, tra gli altri, cfr. E. Laurretta (a cura di), *Quel che il cinema deve a Pirandello*, Pesaro, Metauro, 2011.

Pirandello, nei paragrafi seguenti ci si concentra su alcuni nuclei tematici dell'opera letteraria e di quella filmica e si accenna ad alcune attività realizzate e basate su un uso integrato del testo pirandelliano e della corrispondente trasposizione.

3. Tu ridi

La riflessione sulla frammentazione e scissione dell'io, che può essere ritenuta un'espressione tipica della *Weltanschauung* di inizio Novecento e intesa come prodotto di un accumulo di stimoli culturali tipici della modernità, come fra gli altri riconosce Budor indagando la presenza di suggestioni pirandelliane in film francesi¹¹, costituisce una trave portante su cui poggia anche il pensiero di Pirandello. La crisi di identità del soggetto, individuo che si trova quasi sempre fuori di chiave, scomposto in maschere fittizie e costretto a vedersi vivere in trappole soffocanti, chiuso nella sua solitudine e incapace di comunicare con gli altri, rappresenta il comune denominatore tematico di numerosi adattamenti ispirati all'opera pirandelliana. Tra questi, un esempio è fornito dal personaggio di Felice Tespini, interpretato da Antonio Albanese, protagonista del primo dei due episodi del film *Tu ridi*, ispirato alle novelle *Tu ridi*, *L'imbecille* e *Sole e ombra*.¹² Baritono costretto da un disturbo cardiaco ad abbandonare la sua carriera e ad accettare a teatro un impiego come contabile, Felice vive in un'intima dissonanza il contrasto tra la vita precedente e la sua triste condizione attuale e sfoga la sua inquietudine in fragorose risate che di notte interrompono inconsciamente il sonno, causando la gelosia della moglie che immagina siano dovute a passioni repressi.¹³ Costretto a fare i conti con diverse immagini di sé, Felice («Felice di nome, infelice di fatto»¹⁴), avverte la coesistenza di stati d'animo contraddittori, come risulta dalla scena in cui, dirigendosi in spiaggia ove ha deciso di concludere la vita buttandosi in mare, invita i mendicanti accampati lungo la strada a seguirlo nel suo folle gesto e a restare allegri nel dolore.¹⁵ Oltre a sintetizzare nel protagonista Felice connotati dei personaggi delle tre novelle, il film propone una traduzione dello svolgimento diegetico dei testi senza tradire il loro significato originario: restituendo il senso ultimo del testo letterario, *Tu ridi* raggiunge pertanto «un risultato di equivalenza tra il materiale di partenza e la realizzazione filmica»¹⁶ e in un intreccio di rinvii intertestuali realizza una sorta di «incastro narrativo di tasselli che ripropongono sullo schermo un angolo del mosaico della produzione pirandelliana»¹⁷.

¹¹ Cfr. D. BUDOR, *Suggestioni pirandelliane in film francesi: Truffaut, Rivette...*, ivi, 75.

¹² Cfr. L. PIRANDELLO, *Tu ridi*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di P. Gibellini, Firenze, Giunti, 1994, t. II, 1213-1219; L. PIRANDELLO, *L'imbecille*, ivi, t. I, 431-438; L. PIRANDELLO, *Sole e ombra*, ivi, t. I, 410-423.

¹³ Cfr. PIRANDELLO, *Tu ridi...*, 1213-1214. Nella novella il signor Anselmo viene svegliato di notte dalla moglie che, esausta di sentire la sua «risata larga, gorgogliante» (ivi, 1213), lo scuote, gridandogli quasi in un atto di accusa «Tu ridi!» (*ibidem*). Questo passaggio è riprodotto nel film in maniera fedele.

¹⁴ P. TAVIANI-V. TAVIANI, *Tu ridi. Sceneggiatura originale e integrale dell'omonimo film*, Mantova, Publi Paolini, 1999, 65.

¹⁵ Cfr. ivi, 89-90 (dal minuto 44'09" a 45'20"); L. PIRANDELLO, *Sole e ombra*, in ID., *Novelle...*, 414.

¹⁶ R. SETTI, *Cinema a due voci. Il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*, Firenze, Cesati, 2001, 71.

¹⁷ D. E. CICALA, *Aspetti del comico tra contraddizioni e incomunicabilità. Il sostrato letterario di Tu ridi*, «Toruńskie studia polsko-włoskie / Studi polacco-italiani di Toruń», X (2014), 151-170: 163. Una breve riflessione sullo statuto dei personaggi e sulla loro condizione esistenziale, segnata da infelicità e incomunicabilità, è contenuta in D. E. CICALA, *Pirandello al cinema. Due trasposizioni cinematografiche fra traduzione e trasformazione*, in A. Frabetti-S. Cubeddu-Proux (a cura di), *Pirandello oggi. Intertestualità, riscrittura, ricezione*, Pesaro, Metauro, 2017, 155-167: 157-161.

Tra le varie possibilità di impiego didattico, mettere a confronto la scena iniziale del film, eventualmente integrando la trascrizione della sceneggiatura¹⁸, con l'*incipit* della novella di Pirandello può consentire di avviare un'indagine sulle possibilità di traduzione intersemiotica del messaggio, non solo ragionando sulla relazione intermediale e sul potenziale estetico-immaginario del brano di partenza, ma anche contribuendo al potenziamento della competenza narrativa, intesa come la capacità di lettura, comprensione, analisi e racconto di storie complesse, in base alle caratteristiche testuali tipiche del genere letterario corrispondente.¹⁹ Soffermarsi sulla caratterizzazione del personaggio e discutere sul significato della risata, che per Felice e Anselmo diventa causa di sdoppiamento interiore e incomprensioni, ma che è in realtà espressione di scempiaggini e stupidità, in quanto derivante dalla visione in sogno dell'umiliazione di un collega²⁰, permette di approfondire la tematica del comico contrapposto all'ironia e all'umorismo e può fornire un valido punto di avvio per affrontare aspetti fondamentali della poetica pirandelliana, quali il sentimento del contrario e il lavoro svolto dalla riflessione. L'integrazione di brani del saggio *L'umorismo* fornisce, inoltre, uno strumento determinante per chiarire i termini della questione e delimitare l'argomento in chiave pirandelliana nella distinzione tra umorismo, comico e satirico.²¹

4. La balia

La visione di questo film in costume, diretto da Marco Bellocchio nel 1999 e liberamente ispirato all'omonima novella pirandelliana²², può offrire un'occasione per esaminare l'operazione di sostanziale cambiamento a cui viene sottoposto il testo originario, in obbedienza allo scopo preposti dal regista di visualizzare una modernità senza tempo. Mediante l'inserimento di quelli che Bellocchio, in un'intervista rilasciata a Paola Malanga e pubblicata come prefazione al volume contenente la sceneggiatura, definisce «una serie di innesti narrativi»²³, la trama originaria viene arricchita, portando a compimento un progressivo tradimento volto a introdurre un notevole apporto di novità.

La lettura della novella di Pirandello può essere concentrata, in prima istanza, ad analizzare la figura della balia Annicchia, «zotica contadinotta siciliana da lavare a sei e a sette acque»²⁴, in rapporto agli altri personaggi, ovvero ai signori Manfroni, a Ersilia e Ennio Mori, alla sua famiglia di origine (composta dal marito Titta Marullo, dal figlio Luzziddu e dall'anziana suocera), e infine in relazione al signor Felicissimo Ramicelli, per paragonare i diversi modi in cui gli altri vedono la giovane donna e confrontare la considerazione altrui con l'immagine che lei ha di sé stessa. In questo testo pirandelliano, infatti, una trave portante è costituita dall'asse semantico della maschera, dell'ornamento vestemico e dell'atto di «parare da balia», prima compiuto con l'immaginazione da

¹⁸ Cfr. TAVIANI-TAVIANI, *Tu ridi...*, 65-67.

¹⁹ Cfr. V. NÜNNING-A. NÜNNING, *Erzählungen verstehen – verständlich erzählen: Dimensionen und Funktionen narrativer Kompetenz*, in L. Bredella-W. Hallet (a cura di), *Literaturunterricht, Kompetenzen und Bildung*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, 87-106: 96-97. Per un accenno a un'esperienza didattica avuta in classe con i due testi cfr. D. E. CICALA, *Testi letterari e audiovisivi a lezione...*, 137.

²⁰ Cfr. PIRANDELLO, *Tu ridi...*, 1219.

²¹ Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, 775-948: 930-932.

²² Cfr. L. PIRANDELLO, *La balia*, in ID., *Novelle...*, t. II, 977-1002.

²³ P. MALANGA, *Incontro con Marco Bellocchio e Daniela Ceselli*, in M. Bellocchio (a cura di), *La Balia. Sceneggiatura di Marco Bellocchio – Daniela Ceselli*, Roma, Gremese, 1999, 6.

²⁴ PIRANDELLO, *La balia...*, 978.

parte della signora Manfroni (che, guardando la giovane «la parava da balia e approvava col capo, approvava come se già la vedesse con un goffo zendado rosso in testa e uno spillone dai tremuli fiori d'argento tra i biondi capelli»²⁵), poi preteso dalla figlia Ersilia come segno distintivo del suo ceto sociale:

Ma, di lì a pochi giorni, il goffo e pomposo abbigliamento recato dalla sarta doveva maggiormente offenderla in quel suo segreto sentimento. Erano proprio per lei tutte quelle galanterie, grembiuli ricamati, nastri di raso, spilloni d'argento? E doveva uscire così, come se dovesse andare a una mascherata?

Ersilia, che già s'era levata di letto, si stizzì acerbamente:

– Uh, quante smorfie! Me l'aspettavo. Qua usa così, e così devi vestire, ti piaccia o non ti piaccia.²⁶

Costretta ad adattarsi al nuovo contesto romano in cui è chiamata a trasferirsi, Annicchia teme di perdere la propria identità, si sente scissa in uno stato di straniante perplessità e avverte la dissonanza tra la maschera esteriore e l'intimo della sua coscienza. Contadina analfabeta proveniente da un povero *milieu* paesano, la giovane si rassegna al supplizio della lontananza dai suoi affetti e resta succube del suo destino, condannata dal fatalismo di leggi deterministiche alla pena di vivere un'esistenza che non concede alcuna possibilità di riscatto.

La visione della trasposizione permette di osservare l'evoluzione del personaggio di Annetta, interpretata da Maya Sansa: giovane balia siciliana che rifiuta di rimanere fissata in una forma immutabile, la donna esprime un'esigenza di rinnovamento interiore, impone la sua volontà di migliorarsi imparando a leggere e a scrivere e non rinuncia al suo ruolo di madre, continuando ad allattare di nascosto suo figlio, avendolo portato con sé e affidato alle cure di conoscenti in un'abitazione vicina a quella dei padroni. Veicolo di trasmissione di valori positivi, centro propulsore di forza di volontà e della capacità di reagire in cerca della propria realizzazione personale, parlando con Mori Annetta afferma: «Io non voglio restare sempre uguale...»²⁷. Ribadendo di non voler soggiacere all'immobilismo della sua condizione sociale, la giovane riabilita la sua posizione: segue il bisogno interiore di ricominciare sempre per non finire intrappolata in una maschera determinata e, portato a termine il suo compito di balia, fugge via con il figlio per raggiungere il marito. Anche in questo caso, proficuo è l'accostamento di passaggi tratti dal saggio *L'umorismo*, in cui Pirandello, richiamandosi alla concezione vitalistica di Bergson, considera la vita come un flusso continuo, mutabile e vario che l'uomo cerca di arrestare, imponendo delle forme rigide e fittizie.²⁸ Nel lavoro di Bellocchio a quello della maternità e del ruolo della donna si intreccia il filo tematico della scrittura come espressione di libertà e a essi si aggiungono quelli della malattia mentale e della lotta politica che nel tessuto filmico acquistano particolare rilievo. Alle differenze sostanziali tra novella e film si affiancano, comunque, i rinvii interni concernenti la raffigurazione dell'identità del soggetto, decostruito e ricostruito nei suoi legami, oltre che con la famiglia, in primo luogo con sé stesso.²⁹

²⁵ Ivi, 980-981.

²⁶ Ivi, 991.

²⁷ BELLOCCHIO, *La Balia...*, 101 (scena 73).

²⁸ Cfr. PIRANDELLO, *L'umorismo...*, 938: «La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi [...]».

²⁹ Per approfondimenti sul rapporto tra novella e film si consenta il rinvio a D. E. CICALA, *Il testo letterario come fucina per la trasposizione cinematografica: Pirandello ri-disegnato per il cinema*, in A. Sorrentino-M. Rössner-F. De Michele-M. G. Caponi (a cura di), *Pirandello e un mondo da ri-disegnare*, Oxford-New York, Peter Lang, 2017, 215-241: 219-225.

5. La scelta

Liberamente ispirato al dramma pirandelliano in tre atti intitolato *L'innesto*³⁰ e rappresentato nel 1919 al teatro Manzoni di Milano, il film *La scelta*, diretto da Michele Placido nel 2015, affronta un argomento tristemente attuale, quale quello della violenza sulle donne. Mantenendosi fedele alla trama letteraria, l'adattamento racconta dalla duplice prospettiva di Laura (interpretata da Ambra Angiolini) e del compagno (Raoul Bova) prima del desiderio di un figlio, poi del dolore causato da un abuso subito e dalla necessità di prendere la difficile scelta di accettare il concepimento seguito all'aggressione. La contrapposizione tra più punti di vista, la volontà di dimenticare il fatto ovvero la pretesa di voler sapere la verità sull'accaduto vengono tradotti nel linguaggio cinematografico, visualizzando, anche tramite la sovrapposizione di immagini nello spazio e gesti sullo sfondo, l'inesistenza di un'unica realtà uguale per tutti. Nell'opera di Pirandello, infatti, Giorgio, il marito di Laura, parlando con la suocera, afferma: «Ma vuole che il mio amore sia come il suo? Il fatto è forse per lei quello stesso che è per me? Quello che sento io non può sentirlo lei!»³¹ E, allo stesso modo, il dottor Romeri nella scena ottava del secondo atto riconosce: «Ciascuno sente a suo modo!»³². Chiusi nel loro universo identitario sconvolto, i personaggi, sia nel testo letterario sia in quello cinematografico, rivendicano ciascuno l'autenticità del proprio dolore e la propria visione del mondo, in una frantumazione individuale dell'esistenza che durante la visione del film può essere indagata focalizzando l'attenzione sui comportamenti interpersonali dei singoli protagonisti.

Messa a confronto con l'opera letteraria, la trasposizione risulta rinunciare a determinati elementi che conferiscono al testo narrativo particolare forza espressiva: tra questi la similitudine donna-pianta. Nel dramma pirandelliano, in particolare nella prima scena del secondo atto, il vecchio giardiniere Filippo, nello spiazzale davanti alla villa Banti a Monteporzio, ove la famiglia si trasferisce dopo la sciagura, spiega a Laura che cosa significa innestare una pianta, «parla e agisce»³³, facendole vedere un esempio di tecnica di innesto di una gemma da una pianta in un'altra. Cercando di dissimulare il suo turbamento, Laura ascolta con interesse le spiegazioni del giardiniere e gli chiede:

LAURA (*con infinita tristezza*). Ma la pianta?

FILIPPO. Ah, la pianta, per sé, bisogna che sia in succhio, signora! Questo, sempre. Ché se non è in succhio, l'innesto non lega!

LAURA. In succhio? Non capisco.

FILIPPO. Eh, sì, in succhio. Vuol dire... come sarebbe?... in amore, ecco! Che voglia... che voglia il frutto che per sé non può dare!

LAURA (*interessandosi vivamente*). L'amore di farlo suo, questo frutto? Del suo amore?

FILIPPO. Delle sue radici che debbono nutrirlo; dei suoi rami che debbono portarlo.

LAURA. Del suo amore, del suo amore! Senza saper più nulla, senza più nessun ricordo donde quella gemma le sia venuta, la fa sua, la fa del suo amore?

FILIPPO. Ecco, così! Così!³⁴

³⁰ Cfr. L. PIRANDELLO, *L'innesto*, in ID., *Maschere nude*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1981, vol. I, 9-61.

³¹ Ivi, 29.

³² Ivi, 49.

³³ Ivi, 35.

³⁴ Ivi, 36.

Come nella pianta l'innesto può attecchire e portare frutto solo se le scorre dentro la linfa vitale e non si verifica rigetto, bensì accettazione della parte trapiantata, così nella donna il concepimento può avvenire solo se il suo corpo è pervaso da amore. Confidando alla madre il suo stato, nella settima scena del secondo atto Laura le spiega ciò di cui si è convinta, avendo trovato nel discorso del giardiniere la fonte rivelatrice della risoluzione ai suoi tormenti:

LAURA. Ti pare che vaneggi? No! Non posso spiegartelo con la ragione, ma l'ho saputo, qua, ora, mamma, che è così! E non può essere che così!

FRANCESCA. Che cosa, figlia mia? Io non ti capisco!

LAURA. Questo! Questo ch'io sento. La ragione non lo sa; forse non può ammetterlo. Ma lo sa la natura, che è così! Il corpo, lo sa! Una pianta – qua, una di queste piante! Sa che non potrebbe essere senza che ci sia amore! Me lo hanno spiegato or ora. Neanche una pianta potrebbe, se non è in amore! Vedi com'è? Non sono esaltata! No, mamma. Io so questo: che in me, in questo mio povero corpo – quando fu – in questa mia povera carne straziata, mamma, doveva esserci amore. E per chi? Se amore c'era, non poteva essere che per lui, per mio marito.³⁵

Alla ragione si contrappone la natura con le sue regole e le sue necessità, in un lucido ragionamento che per Laura rappresenta un'illuminazione nel buio della sua sciagura e la induce alla decisione risolutiva di non rinunciare alla maternità e di far valere, in nome dell'amore, le sue ragioni, riuscendo a convincere il marito Giorgio ad accettare la sua scelta. Scritto durante gli ultimi anni del primo conflitto mondiale, il dramma stimola il lettore a interrogarsi sulla sua modernità e può essere letto per ricercare, in relazione all'adattamento cinematografico, la sua ricchezza evocativa che nella traduzione transmediale non viene resa nella sua completa portata. Inoltre, l'inserimento nella prima scena del terzo atto di una sequenza in cui il dottor Romeri narra un aneddoto per chiarire la sua opinione in merito ai diritti e ai doveri della sua professione, costituisce un richiamo all'atto unico *Il dovere del medico*,³⁶ scritto nel 1911 e tratto dalla novella *Il gancio* del 1902, e offre l'opportunità di indagare la presenza di rinvii intertestuali e vasi comunicanti nell'opera di Pirandello.

6. L'attesa

Giudicata dall'autore come un'opera pura e definita come la sua tragedia spiritualmente più ardita,³⁷ *La vita che ti diedi* è un dramma in tre atti, messo in scena per la prima volta a Roma nel 1923, e dedicato all'atrocità del dolore di una madre per la perdita del figlio.³⁸ In un netto contrasto tra vita e morte, inganno e verità, illusione e realtà, si svolge l'esistenza di una donna che vive ormai alienata da tutto, in una solitudine fuori dal mondo, dando la sua vita per far continuare a vivere in lei il ricordo del figlio, nella sua viva memoria e nelle sue immagini che altro non sono che memorie di sogni, di un sogno che per lei è vita:

DONN'ANNA. Ecco, vedi com'è? Tutto così. Un sogno. E il corpo, se così sotto le mani ti cangia ti cangia – le tue immagini – questa, quella – che sono? Memorie di sogni. Ecco: questa, quella. Tutto.

³⁵ Ivi, 48.

³⁶ Cfr. L. PIRANDELLO, *Il dovere del medico*, in ID., *Maschere nude...*, vol. II, 459-478.

³⁷ A riguardo cfr. l'intervista a Pirandello uscita su *Il Mondo* il 17 marzo 1923 e quella pubblicata sulla *Gazzetta del Popolo* del 17 giugno 1926 in I. PUPO (a cura di), *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, 196 e 327.

³⁸ Cfr. L. PIRANDELLO, *La vita che ti diedi*, in ID., *Maschere nude...*, vol. I, 445-498.

DONNA FIORINA. Memorie di sogni, sì.

DONN'ANNA. E allora basta che sia via la memoria, io dico, e il sogno è vita, ecco! Mio figlio com'io lo vedo: vivo! Vivo! – Non quello che è di là. Cercate d'intendermi!³⁹

Lucida nel suo delirio, Donn'Anna lamenta di aver perso il figlio quando, tornato a casa, lo vide cambiato e capì di avere davanti a sé un altro che lei non riconosceva, poiché il passare del tempo incide segni indelebili sull'essere umano, non solo sul suo aspetto esteriore, ma anche in profondità nel suo essere.⁴⁰ La vita che il figlio ha lasciato all'amata Lucia, che aspetta da lui un bambino, diventa per la madre, in un primo momento, motivo per continuare l'inganno della vita, sentendo vivere il figlio nella passione e nella disperazione dell'amante. In conclusione, però, la necessità che la giovane segua la sua strada e viva la sua vita consumando sé stessa («Vai, vai, figlia, – vai nella tua vita – a consumare anche te – povera carne macerata anche tu. – La morte è ben questa»⁴¹), si traduce nella consapevolezza, sintetizzata nella battuta finale, che la morte è per chi resta in vita, perché vivere e consumarsi nella vita significa morire:

DONN'ANNA. E io, qua? – È ben questa la morte, figlia – Cose da fare, si voglia o non si voglia – e cose da dire... – Ora, un orario da consultare – poi, la vettura per la stazione – viaggiare... Siamo i poveri morti affaccendati. – Martoriarsi – consolarsi – quietarsi. – È ben questa la morte.⁴²

Questo rovesciamento di prospettiva, per cui i vivi sono in realtà «i poveri morti affaccendati», richiama, fra i vari testi, il passaggio della lettera scritta nel 1886 dal giovane Pirandello alla sorella Lina, brano in cui l'uomo, per la sua incapacità di vivere senza un piccolo universo in cui affaccendarsi, è paragonato in una serie di similitudini a degli animali che necessitano del loro mondo ed esistono solo grazie a esso:

Noi siamo come i poveri ragni, che per vivere han bisogno d'intessersi in un cantuccio la loro tela sottile, noi siamo come le povere lumache che per vivere han bisogno di portare a dosso il loro guscio fragile, o come i poveri molluschi che vogliono tutti la loro conchiglia in fondo al mare.⁴³

Il tema della vita e della morte, affrontato con toni diversi in varie opere di Pirandello (tra gli altri, si pensi all'assurdità della condizione di Mattia Pascal «vivo per la morte e morto per la vita»⁴⁴ oppure a uno dei fumosi ragionamenti del signor Anselmo Paleari che riconosce come solo dalla morte possa venire la luce per comprendere il senso della vita⁴⁵), può essere inteso come un filo che attraversa l'ordito di numerose trame pirandelliane, unendole a distanza nelle analogie e nelle differenze.

Liberamente tratto dal dramma pirandelliano è il film *L'attesa*, diretto nel 2015 dal regista siciliano Piero Messina, assistente di Paolo Sorrentino in *This must be the place* (2011) e *La grande*

³⁹ Ivi, 460.

⁴⁰ Cfr. ivi, 461, 474 e 478.

⁴¹ Ivi, 498.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886-1889)*, introduzione e note di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1993, 148.

⁴⁴ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973, 317-578: 521.

⁴⁵ Ivi, 443: «[...] non possiamo comprendere la vita, se in qualche modo non ci spieghiamo la morte! Il criterio direttivo delle nostre azioni, il filo per uscir da questo labirinto, il lume insomma, [...] deve venirci di là, dalla morte [...]».

bellezza (2013). Amplificando il tema della morte e del dolore materno, l'adattamento mette in scena la sofferenza umana, l'incapacità di accettare la perdita di un figlio e l'amore materno come sentimento assoluto che non teme di scontrarsi con la realtà.⁴⁶ Ambientato in Sicilia, il film presenta l'inserimento di elementi simbolici che rimandano al patrimonio culturale (non solo) siciliano, come la processione del Venerdì Santo con le statue del Cristo morente e dell'Addolorata, e pur nella riconoscibilità del contesto geografico, raffigurato a tratti in modo straniante e secondo uno stile evocativo e visionario, consente un grado di astrazione che colloca la vicenda fuori dal tempo in uno spazio universale. Dopo la lettura della tragedia, ricercare, a partire dalla visione dei primi otto minuti del film che anticipano la vicenda, le travi portanti della storia per ricostruire l'antefatto, osservando i dettagli delle scene e ragionando sui simboli chiave, sul significato del titolo e sul senso dell'attesa, può consentire l'avvio di un percorso lungo i due binari del film e del dramma, per analizzarne sia le unità di tempo, luogo e azione, sia modalità compositive e stilistiche. In particolare, l'analisi delle modalità traduttive con cui è reso nel film il senso di vuoto esistenziale della madre (interpretata da Juliette Binoche), induce ad apprezzare lo spessore semantico attribuito da Messina al vuoto degli interni della villa in cui la donna vive, ai ritmi narrativi dilatati e ai lunghi silenzi che non ricevono risposte, in una narrazione in cui tanto lo scontro tra realtà e immaginazione quanto il divario tra dicibile e indicibile si percepiscono come chiari cardini tematici.

7. Conclusione

Alla base di ogni riformulazione filmica appare evidente la libertà creativa del regista che rielabora l'ispirazione suggeritagli dai testi letterari e la traduce in una nuova opera artistica fatta di parole, suoni, immagini in movimento. Riguardo a Pirandello, la ricezione creativa della sua opera nel cinema italiano degli ultimi decenni pare essersi concretizzata, da un lato, per assorbimento di tematiche relative alla rappresentazione del dolore della condizione umana: il dolore di dover accettare la maschera imposta dalla vita, di dover fare i conti con il proprio destino, di dover superare soprusi subiti e di dover affrontare la verità inconfessabile della morte. Per sopportare l'esistenza, l'uomo deve, dunque, ingannarsi ed è proprio dalla consapevolezza della necessità del continuo e inevitabile inganno che, come scrive Pirandello in una nota autobiografica per un profilo critico, deriva la «spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria».⁴⁷ Dalla compassione verso tutti coloro che si ingannano e dalla conseguente irrisione della sorte scaturisce l'amarezza dell'arte pirandelliana che traspare anche negli adattamenti per il grande schermo. Oltre all'assorbimento, che presuppone un contatto diretto che determina la ripresa di elementi che vengono accolti e incorporati in un altro contesto, la ricezione sembra, dall'altro lato, non poter prescindere da operazioni di *contaminatio*, basate sulla fusione, sulla mescolanza e sull'intreccio di elementi di provenienza diversa nella composizione della narrazione filmica.

Soffermarsi in classe sul potenziale figurativo del testo scritto che funge da stimolo alla produzione cinematografica e cogliere le caratteristiche intrinseche dei due codici espressivi, perseguendo l'obiettivo di potenziare non solo capacità cognitive e critiche, ma anche

⁴⁶ Per una breve sinossi del film si consenta il rinvio a CICALA, *Il testo letterario come fucina per la trasposizione cinematografica...*, 215-241: 230-235.

⁴⁷ L. PIRANDELLO, *Nota autobiografica per un profilo critico*, in F. Taviani (a cura di), *Luigi Pirandello...*, 1109-1111: 1110.

l'immaginazione, il coinvolgimento e la consapevolezza emotiva, può apportare un contributo determinante in termini di arricchimento individuale e avviare una proficua riflessione sia sulla funzione narrativa sia sul valore formativo dell'arte cinematografica.