

SILVIA ACOCELLA

*La transcodificazione de I sei personaggi in cerca d'autore:
dal progetto di romanzo alle immagini-movimento*

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]

SILVIA ACOCELLA

*La transcodificazione de I sei personaggi in cerca d'autore:
dal progetto di romanzo alle immagini-movimento*

Un vasto processo di transcodificazione attraversa i Sei personaggi in cerca d'autore, un'opera nata come romanzo ma destinata, quasi per una sua predisposizione naturale, ad essere trasposta sullo schermo. La luce si rivela essere un elemento fondamentale non solo della visibilità ma della costituzione stessa della realtà dei personaggi, prima sulla scena e poi sullo schermo. Il confronto tra la Prefazione ai Sei personaggi, scritta nel '25 per il Teatro d'Arte e il Prologo del racconto cinematografico del '26 (dopo la tournée in Germania e l'effetto Murnau), rivela le valenze metaforiche degli effetti illuministici: partendo dalle ombre proiettate sul fondalino che domina nel nuovo finale dell'opera teatrale si giunge alle potenzialità generatrici di un lumen opacatum capace di farsi luce sostanziale della realtà dei Personaggi. Questa luce impastata di ombre tornerà anche nella trama dei Sechs Personen suchen einen Autor, il trattamento composto con lo sceneggiatore Adolf Lanz, nel 1928.

Durante il *Tramonto dell'occidente*,¹ tra le ombre non dissolte della guerra e le rovine che incorniciano il vuoto, Pirandello tende a dare sempre più corpo alla sua visione del pensiero e a mettere in luce la consistenza materica dei fantasmi del suo immaginario, servendosi anche della sua *Weltanschauung* in cui le ombre sono rivelatrici e sono inscindibili da quello che Goethe definiva *lumen opacatum*, luce impastata di tenebre. Un vasto processo di transcodificazione attraversa i *Sei personaggi in cerca d'autore*, un'opera nata come romanzo ma destinata, quasi per una sua predisposizione naturale, ad essere trasposta sullo schermo. La luce, durante questi passaggi da una forma all'altra, si rivela essere un elemento fondamentale non solo della visibilità ma della costituzione stessa della realtà dei personaggi, prima sulla scena e poi sullo schermo.

Prima di procedere, è fondamentale chiedersi quali luci e quali ombre segnassero l'immaginario pirandelliano. Nei primi decenni del Novecento la vicenda dell'illuminazione artificiale in Italia era, infatti, un caso unico, per lo scarto rispetto agli altri paesi europei nell'evoluzione delle tecnologie e il conseguente accavallarsi di fonti di illuminazioni diverse nel giro di pochi anni: accanto alle nuove invenzioni, le precedenti persistevano anche se superate, sovrapponendo i loro cerchi meno luminosi e le loro ombre più dense. Le luci artificiali, soprattutto quelle elettriche che sottraggono profondità ed essenze,² rendono troppo visibili gli aspetti esteriori, dando agli oggetti una chiarezza perturbante.³ Sono involucri vuoti che, improvvisamente nitidi in una immobilità attonita, riempiono gli occhi, ed anche la mente, con la loro incessante richiesta di senso; fino a mostrarsi come segni incomprensibili sulla pagina, «allegorie rovesciate [...] presenti per significare *altro*», che, in un perenne rinvio delle interpretazioni, hanno il «doppio compito di rendere spiegabili le ragioni che appaiono oscure e di rendere all'oscurità, alla molteplicità, quelle che paiono troppo chiare e scontate al senso comune».⁴

¹ O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di R. CALABRESE CONTE, M. COTTONE, F. JESI, traduzione di J. Evola, introduzione di S. Zecchi, Parma, Guanda, 2002³.

² «[...] la luce elettrica appiattisce gli oggetti; dà loro troppa chiarezza, e in questo modo essi perdono corpo, contorno, sostanza, e soprattutto la loro essenza». (W. SCHIVELBUSCH, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Parma, Nuove Pratiche Editrice, 1994, 177).

³ La luce elettrica sembra intensificare il processo di moderna allegorizzazione che caratterizza la prosa pirandelliana. Per una prima impostazione del concetto critico di allegoria in Pirandello si veda G. GUGLIELMI, *Le allegorie di Pirandello*, in ID., *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, 128 ss. Per uno scandaglio profondo di questo argomento si rinvia a R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990 e G. MAZZACURATI, *Allegoria e ironie: la riproduzione impossibile*, in ID., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, 213-225.

⁴ Ivi, 222-225. Per lo svelamento di catacresi e metafore morte si veda anche P. MAGNANTE, *Il mondo dell'ovvio: il concetto di senso comune da Simmel a Pirandello*, Firenze, Atheneum, 2001.

Diventato troppo luminoso, il mondo delle forme disorienta un vecchio dalla vista debole eppure lungimirante, nell'ospizio di mendicizia frequentato da Serafino Gubbio e dal suo amico Simone Pau. È appena una comparsa, il signor Cesarino, emersa naturalmente dalle chiacchiere notturne e «superflue» di un ospizio che, «con una lanterna sospesa davanti al portone», sbadigliante e dai «vetri sudici», è il contraltare del mondo cinematografico della Kosmograph e del caos industrializzato.⁵

Lo sfondo è quello tipicamente pirandelliano di un luogo di esclusione, *humus* feconda di personaggi ormai fuori dalla vita, fatto di povertà estrema, coperte verdi che spingono a sognare, berretti che hanno l'effetto ridicolo di quelli dei *fool*, riflessioni filosofiche che portano lontano.⁶ Nume tutelare di questa seduta (una sorta di veglia funebre per lo struggente uomo col violino) è il lume ad olio a tre beccucci dei tempi andati

- Prosegua, - riprese Simone Pau, rivolto al vecchietto, - prosegua, signor Cesarino, il suo elogio dei lumi ad olio a tre beccucci, la prego.

- Ma che elogio! - esclamò il signor Cesarino. - S'ostina lei a ripetere che ne faccio l'elogio! Io dico che sono di quella generazione là, e addio.

- E non è un elogio questo?

- Ma no, dico che tutto si compensa alla fine: è una mia idea: tante cose nel bujo vedevo io con quei lumi là, che loro forse non vedono più con la lampadina elettrica, ora; ma in compenso, ecco, con queste lampadine qua altre ne vedono loro, che non riesco a vedere io; perché quattro generazioni di lumi, quattro, caro professore, olio, petrolio, gas, e luce elettrica, nel giro di sessant'anni, eh...eh...eh... sono troppe, sa? e ci si guasta la vista, e anche la testa; eh, anche la testa, un poco.

[...] - Luce, bella luce, non dico di no! Eh, lo so io, - sospirò il vecchietto, - che mi ricordo s'andava nelle tenebre con un lanternino in mano per non rompersi l'osso del collo! Ma luce per fuori, ecco...Che ci aiuti a vedere dentro, no.⁷

Potrebbe stare accanto alle teorie relativistiche di Simmel, questa legge della compensazione che regola gli orizzonti umani: se molte sono le cose che sotto la nuova luce diventano più chiare e nitide; altrettante sono quelle che si perdono e, rimaste fuori dal campo visivo, ricevono sulle loro forme sorpassate solo la nostalgia di chi un tempo le ha guardate. Come l'immagine antica dell'uomo che nella notte cammina con un lanternino, figura diogenea che spuntata dalle terre del Kaos diviene per Pirandello una metafora dominante, approfittando del buio per attraversare tutta la sua opera e giungere fino ai confini dei *Giganti della montagna*.

Qualcosa di simile accade, in realtà, a tutti gli effetti di luce superati dalle nuove invenzioni.

Il confronto tra le differenti forme di illuminazione era, del resto, inevitabile. Se in Europa la luce a gas affiancò a lungo quella elettrica, creando percezioni ibride,⁸ in Italia, per un ritardo da

⁵ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2 voll., 1990..., 529. Il balenio di un enigmatico oltre compare in quegli spazi che nel romanzo si aprono al «superfluo», a tutto ciò che è rimasto fuori dal mondo meccanizzato e dalla sua spirale di incombente catastrofe. Una delle riflessioni sul superfluo nasce di notte, in una via «vegliata lugubrementemente dai fanali»: «[...] gli uomini hanno in sé un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta, non facendoli mai paghi di nessuna condizione e sempre lasciandoli incerti del loro destino» (ivi, 526).

⁶ Questi elementi ricorrono ogni volta che si toccano periferie e margini, accompagnando i ritratti grotteschi e sublimi di personaggi come Tararà, nella novella *La verità*, Ciampa, ne *Il berretto a sonagli*, e Vitangelo Moscarda, in *Uno, nessuno e centomila*.

⁷ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore...*, 609.

colmare, le novità si accavallarono, e molte luci e ombre, tra le più diverse, furono proiettate le une accanto alle altre.

L'evoluzione della tecnica acquistava, sulle strade dell'Italia giolittiana, l'aspetto disordinato di una vetrina da rigattiere.

Nell'opera pirandelliana, tra interni ed esterni, le quattro generazioni di lumi compaiono tutte: candele, lampioncini, lampade ad arco, lanterne, lampadine elettriche, lampioni, lumicini ad olio si affastellano come arredo non secondario delle storie, responsabili come sono di improvvise visioni, accecamenti, contemplazioni, allucinazioni; persino di chiaroveggenze.

La scelta della fonte di illuminazione quasi mai è accidentale.

Tanto più che le novità dell'illuminotecnica teatrale consentono a Pirandello di realizzare con sempre maggiore precisione le sue visioni, soprattutto al tempo degli esperimenti del Teatro d'Arte, quando sofisticati riflettori incantavano gli occhi nel buio della sala. L'Odescalchi, interamente ristrutturato, nascondeva un problema sostanziale: le misure, troppo ridotte, del palcoscenico. Per buona sorte della compagnia lo scenografo era Virgilio Marchi, architetto dai trascorsi futuristi e dalla mente ingegnosa e pratica. Con la possibilità di smontare interamente il palcoscenico ma anche con l'uso «sapiente ed impeccabile»⁹ dell'illuminazione, egli rende praticabile in ogni direzione lo spazio dell'Odescalchi¹⁰ e finalmente plasmabile dall'immaginazione del capocomico e direttore generale degli allestimenti scenici: ossia di Pirandello stesso.¹¹

Il 18 maggio 1925 prende forma la vicenda dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, ripensata per l'Odescalchi in una nuova edizione - non a caso la definitiva.

L'apparato illuministico a disposizione di Pirandello è sorprendente:

Sono abolite le luci della ribalta, e l'illuminazione affidata a una serie di riflettori a resistenza e a cinque colori, posti fuori della scena e sulla scena. Le luci provenienti da questi meccanismi sono come un bagno di colore nel quale è tuffato il palcoscenico. Si possono ottenere, con delle sapienti gradazioni, effetti di distanza e di vicinanza sorprendenti. L'attore non è illuminato in pieno da una luce senz'ombre come qualche cosa di staccato, simile alle figurine degli stereoscopici, ma è immerso in una luce calda e fusa che può mutar tono attraverso gradazioni minime e impercettibili. A patto di non abusarne, questo metodo d'illuminazione può supplire ai difetti del palcoscenico non molto profondo, se pure largo come quello del Valle.¹²

Malgrado il nuovo e «moderno impianto delle luci, allora sconosciuto ai teatri di prosa italiani»:¹³ Pirandello non solo ricalca i passi iniziali della prima edizione e apre la commedia con il medesimo

⁸ «[...] la luce a incandescenza di Edison non risulta infatti essere nient'altro di una sistematica imitazione della luce a gas da parte di quella elettrica» (W. SCHIVELBUSCH, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX...*, 66).

⁹ L'intervista a Pirandello è riportata in A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, 15.

¹⁰ L'impianto elettrico fu realizzato dall'ingegnere Albertini. Il teatro dell'Odescalchi era, infatti, uno di quei «teatri da ricostruire tecnicamente, per i quali bisognava creare un impianto elettrico proporzionato, e quindi una cabina di regia. Marchi pensò a tutto questo, inoltre impiantò quattro panorami colorati scorrevoli per aumentare le possibilità di fondo, un riflettore centrale e, ai lati, fece costruire due branche di gradini». (A. BISICCHIA, *L'Estetica del colore e il linguaggio del corpo in Pirandello*, in E. LAURETTA [a cura di], *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di Studi pirandelliani, 1999, 92-93).

¹¹ A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico...*, 15. A Pirandello, in qualità di capocomico, erano affidate la scelta del repertorio, la direzione generale degli allestimenti scenici, la direzione della Compagnia del teatro e la scelta del personale artistico» (*ibidem*).

¹² Recensione di C. ALVARO, «Il Risorgimento», Roma, 3-4 aprile, 1925.

¹³ A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico...*, 54.

«palcoscenico quasi al buio e vuoto» del '21,¹⁴ ma subito dopo intensifica l'effetto di straniamento prodotto dall'assenza imprevista di luce. Quando, infatti, vengono «spenti i lumi della sala», l'oscurità dal palco si diffonde in ogni parte del teatro:

Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al buio e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato.

[...] Spenti i lumi della sala, si vedrà entrare dalla porta del palcoscenico il Macchinista in camiciotto turchino e sacca appesa alla cintola [...].¹⁵

Il buio è tanto profondo che per procedere diventa indispensabile un intervento tecnico. Nel '21 veniva calata una bilancia dall'alto:

IL DIRETTORE (*buttando la lettera sul tavolino*) Oh, qua non ci si vede. (*Guardandosi attorno, e poi rivolgendosi al Trovarobe*) Per piacere, faccia calare e accendere una bilancia.

IL TROVAROBE (*alzandosi*) Subito, signore (*si reca a dar l'ordine*).

Poco dopo, mentre s'inizia la prova, si vedrà abbassare la bilancia accesa.¹⁶

Ora, nel teatro-gioiello dell'Odescalchi, ci si serve delle infinite potenzialità dei riflettori e della loro luce «calda e fusa»:¹⁷

IL CAPOCOMICO (*porgendogli il copione sottofascia*) Porti in camerino. (*Poi, guardandosi attorno e rivolgendosi al Direttore di scena*) Oh, qua non ci si vede. Per piacere, faccia dare un po' di luce.

IL DIRETTORE DI SCENA Subito.

*Si recherà a dar l'ordine. E poco dopo, il palcoscenico sarà illuminato in tutto il lato destro, dove staranno gli Attori, d'una viva luce bianca. Nel mentre, il Suggestore avrà preso posto nella buca, accesa la lampadina e steso avanti a sé il copione.*¹⁸

È questo dell'Odescalchi un buio più profondo, che ha a che fare con il vuoto e che può anche ospitare la luce al suo interno, ma non esserne cancellato.

Pertanto, nel tempo in cui più urgente si fa il discorso metateatrale, il palcoscenico diventa per Pirandello uno spazio metafisico, che consente di evocare i fantasmi della fantasia e di farli aggirare come presenze distruttive tra gli oggetti materiali della rappresentazione.

Nell'edizione del '25, egli avverte, infatti, il bisogno nuovo di trattarsi sulle soglie della sua opera e di anticipare la natura inafferrabile, quasi misteriosa della scena all'interno di una lunga premessa teorica, separando *in limine* esistenza e realtà.

La consustanzialità tra fantasia e palcoscenico è dichiarata in apertura:

Prefazione

[...] ho cioè mostrato ad essi, in luogo del palcoscenico, la mia fantasia in atto di creare, sotto specie di quel palcoscenico stesso. [...] Quel palcoscenico, anche perché accoglie la realtà fantastica dei sei personaggi, non esiste di per se stesso come dato fisso e immutabile, come

¹⁴ «Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, levato il sipario e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte e senza scena, quasi buio e vuoto, perché fin dal principio abbiano l'impressione d'uno spettacolo non preparato» (L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* in ID., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 4 voll., 1986-2007..., 954; d'ora in poi, ci serviremo della sigla SP e, per indicare l'edizione del 1921, della sigla SP, 1921).

¹⁵ SP, 671.

¹⁶ SP, 1921, 948.

¹⁷ La terminologia è di Alvaro.

¹⁸ SP, 673.

nulla in questa commedia esiste di posto e di preconcelto: tutto vi si fa, tutto vi si muove, tutto vi è tentativo improvviso.¹⁹

Si tratta di uno spazio multiforme perché virtuale, in grado di attivare sulle tavole del teatro possibilità illimitate: come quella, centrale nell'immaginario pirandelliano, di portare all'esterno, in un campo concreto e visibile, la realtà fantastica dei personaggi.

A suggerire l'ipotesi di rendere manifeste le visioni segrete della mente erano state, prima di qualsiasi sperimentazione scenica, le immagini cinematografiche, colte dal nostro autore, sin dal loro primo apparire, nella loro essenza più profonda.²⁰ In un'intervista rilasciata pochi mesi dopo la fondazione del «Teatro d'Arte di Roma», Pirandello aveva dichiarato -in occasione dell'inizio della lavorazione de *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier- la sua profonda fiducia nelle facoltà espressive della settima arte, capace, «più completamente di qualsiasi altro mezzo d'espressione artistica» di offrire «la visione del pensiero».²¹

La presenza del film, luminosa e ondeggiante nel buio, consente infatti di rappresentare «il sogno, il ricordo, l'allucinazione, la follia, lo sdoppiamento della personalità»;²² una possibilità nuova, seducente, che finisce per attrarre nel campo di influenza del cinema anche forme d'arte diverse ma vicine, provocando una contaminazione tra i codici espressivi;²³ soprattutto all'interno di una progettualità così avanzata come quella di un Teatro d'Arte.

Se i due mesi di lavoro all'Odescalchi segnano profondamente la concezione teatrale di Pirandello è proprio perché sono marcati da una tensione sperimentale, dallo sforzo continuo di superare la materialità della scena, per renderla conforme e aderente alla dinamica dell'immaginazione. Un tentativo estremo che, anche quando sarà abbandonato per recuperare il carattere distintivo della forma teatrale, ovvero il peso e la presenza della sua fisicità, lascerà comunque un resto di ambiguità nelle opere più complesse di Pirandello, sempre sottilmente disponibili ad un illecito sconfinamento nel regno delle ombre pulviscolari.²⁴

Proprio nel 1924, in un'altra intervista, il sistema di illuminazione dell'Odescalchi veniva chiamato in causa e additato dal nostro autore come il mezzo più efficace per produrre effetti «straordinari, profondamente suggestivi», per ottenere quei «giochi d'ombra, di penombra, di luce lacerante, di colori» che tanto stimolavano la sua immaginazione.²⁵

Un effetto illuministico, del resto, già nel '21 aveva accompagnato la comparsa dei personaggi, avvolgendoli in una «strana tenuissima luce»:

Durante questa manovra entreranno anche e si fermeranno davanti alla porticina del palcoscenico i Sei Personaggi, per modo che, quando l'Uscere li annunzierà al Direttore, possa

¹⁹ Ivi, 665.

²⁰ La precoce attenzione di Pirandello per i nuovi codici espressivi del cinema è stata subito colta e messa in evidenza da Benjamin (cfr., W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, 32-34).

²¹ R. JEANNE, *Cinq minutes avec Pirandello*, «Nouvelles Littéraires», 1-15 novembre 1924. È ora citata parzialmente in C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, 185.

²² *Ibidem*.

²³ L'uso di uno schermo cinematografico come oggetto della scenografia teatrale si diffondeva, del resto, sempre di più, influenzato soprattutto dal modello del teatro tecnologico di Piscator.

²⁴ Si pensi, per esempio ai poteri di Cotrone che, nei Giganti della montagna, rendono le immagini manipolate nella Villa labili e prive di materia come le visioni cinematografiche.

²⁵ A. TINTERI, *Autori italiani e stranieri nelle scelte di Pirandello capocomico*, in AA.VV., *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1985, 69-70.

indicarli là in fondo, dove già al loro apparire, una strana tenuissima luce, appena percettibile, si sarà fatta attorno a loro, come irradiata da essi: lieve respiro della loro realtà fantastica.

Questo soffio di luce sparirà quand'essi si faranno avanti per entrare in relazione con gli Attori. Serberanno tuttavia come una certa loro naturale levità di sogno, in cui son quasi sospesi, ma che pure non toglierà nulla all'essenziale realtà delle loro forme e delle loro espressioni.²⁶

Non sorprende, pertanto, che anche nel '25 una delle soluzioni tecniche proposte per evidenziare la diversa natura dei sei personaggi continui ad essere quella di una differente illuminazione:

L'Uscere del teatro sarà intanto entrato nella sala, col berretto gallonato in capo e, attraversato il corridojo fra le poltrone, si sarà appressato al palcoscenico per annunciare al Direttore-Capocomico l'arrivo dei Sei Personaggi, che, entrati anch'essi nella sala, si saranno messi a seguirlo, a una certa distanza, un po' smarriti e perplessi, guardandosi attorno.

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere tutto l'effetto che questi *Sei Personaggi* non si confondano con gli Attori della Compagnia. La disposizione degli uni e degli altri, indicata nelle didascalie, allorché quelli saliranno sul palcoscenico, gioverà senza dubbio; come una diversa colorazione luminosa per mezzo di appositi riflettori. Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i *Personaggi* [...].²⁷

La scarsa praticabilità della seconda ipotesi (contraddetta anche dalle successive didascalie, dedicate alla descrizione del volto del Padre e della Madre) spinge a servirsi di riflettori colorati per circoscrivere la diversa natura dei personaggi sulla scena, senza privarli della carnalità necessaria alla loro vicenda tragica. L'apparato delle luci diventa così, all'Odescalchi, lo strumento principale per dare forma ad una sorta di teatro «fatato», fondato sugli effetti illusionistici della nuova scenotecnica.²⁸ Questo il ricordo di Virgilio Marchi delle incessanti sperimentazioni del teatro d'Arte:

Quanti pomeriggi, quante serate, quante notti in queste letture e in prove, prove esasperanti! Pirandello rimaneva in teatro anche quando, congedati gli attori, io restavo coi tecnici per metter a posto le luci. Gli premeva il clima, l'atmosfera. Con me s'inquietava della deficienza degli impianti dei teatri italiani: con lui sognavamo il teatro ideale fornito di tastiere magiche, *il teatro fatato per realizzare i sogni*. Nulla lo irritava di più di quell'attendere snervante che gli elettricisti avessero approntato le linee, i cavi, il materiale, gli attacchi, dove tutto avrebbe dovuto obbedire istantaneamente a un cenno a un comando; passavano le mezz'ore, le ore prima di vedere un effetto e gli pareva che quelli stessero a far niente. Le notti volavano. L'albeggiare reale di fuori si fondeva, nei nostri occhi confusi per tante ore laboriose, col balenare variopinto dei proiettori.²⁹

Con l'aiuto di Virgilio Marchi, «il mirabile architetto dei *suoi sogni*»,³⁰ Pirandello porta all'estremo le possibilità di quel teatro, interpretando le operazioni sceniche come sortilegi di un officiante che

²⁶ SP, 1921, 952-953.

²⁷ SP, 677-678. La soluzione tecnica di una diversa colorazione luminosa risulterà più praticabile di quella delle maschere, tant'è che sarà adottata, al rientro dal lungo giro dei teatri tedeschi, al teatro Gualino di Torino, in cui le luci rosse per i personaggi e bianche per gli attori saranno proiettate su un fondale nero, secondo l'esempio di Reinhardt (cfr. A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico...*, 15).

²⁸ Si veda a questo proposito l'analisi del nuovo sistema d'illuminazione elettrica che, alle soglie del nuovo secolo, si andava diffondendo nei teatri europei condotta da VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro...*, 27.

²⁹ V. MARCHI, *Ricordi sul Teatro d'Arte*, «Teatro Archivio», n. 4, maggio 1981, Roma, Bulzoni, ora in A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico...*, 415 (corsivo mio).

³⁰ «A Virgilio Marchi, mirabile architetto dei miei sogni, Livorno 31.VII.1928. Luigi Pirandello»: questa la dedica che accompagna un ritratto di Pirandello donato a Marchi (ivi, 431).

evoca i suoi personaggi e fa «regia con la luce»; al punto che Marta Abba, durante le prove di *Bellinda e il mostro*, rovescerà questo sperimentalismo in un'accusa.³¹

Eppure, nonostante le tecniche illuministiche vengano col tempo affinate e finanche accentuate sull'esempio delle regie straniere, i sei personaggi continuano, sulla scena, ad essere legati ad una sorta di difetto congenito: emersi dall'immaginazione del poeta e diventati visibili, disturbano lo svolgimento dell'azione teatrale e impediscono con l'ingombro della loro realtà le azioni degli attori. Una volta materializzatisi, anche se illuminati da luci speciali che ne evidenziano la sostanza fantastica, essi gravano come corpi pesanti sulle tavole del palcoscenico.

IL CAPOCOMICO (*con finto ironico stupore*) E lei, con codesti signori attorno, è nato personaggio?

IL PADRE Appunto, signore. E vivi, come ci vede.

Il Capocomico e gli Attori scoppieranno a ridere, come per una burla.

IL PADRE (*ferito*) Mi dispiace che ridano così, perché portiamo in noi, ripeto, un dramma doloroso, come lor signori possono argomentare da questa donna velata di nero. (*Così dicendo porgerà la mano alla Madre per aiutarla a salire gli ultimi scalini e, seguendo a tenerla per mano, la condurrà con una certa tragica solennità dall'altra parte del palcoscenico, che si illuminerà subito d'una fantastica luce*).³²

C'è una fatica che scandisce costantemente i movimenti dei personaggi e che come uno stigma ne segna implacabilmente l'aspetto. Una sorta di impaccio, che impedisce a queste creature di 'guizzare' come il regista aveva previsto.

All'inizio, nei mesi della sperimentazione all'Odescalchi, sembra una mancanza, un limite da superare; ma poi, proprio la sua persistenza sul palcoscenico rivelerà le potenzialità tragiche e sconfiniate dell'ostacolo dei corpi.

Intorno alla pesante fisicità del palcoscenico ruoteranno, infatti, come intrappolate, le ultime, enigmatiche creazioni del teatro dei miti: la stanza della tortura³³ che si aprirà al di là del sipario sempre più apparirà come l'unico spazio in cui potranno seguire la traccia obbligata del loro destino.

Di altra sostanza si rivelano invece le figure evanescenti dei *Sei personaggi*: dopo aver raggiunto, nel finale del '25, un alto grado di scarnificazione, esse troveranno nello schermo del cinema il loro luogo più naturale: circondate dal buio della sala, nel pulviscolo luminescente del film, si muoveranno senza impedimenti, portando allo scoperto la nudità assoluta delle loro maschere.

Il movimento originario del loro affrancamento dalle tavole del palcoscenico può considerarsi però compiuto già durante l'ultima scena della commedia del '25, quella che, per l'Odescalchi, Pirandello aveva riscritto per intero, trasformando la quarta edizione del dramma in una versione nuova, profondamente diversa da quella tradizionale e ormai diffusa a livello europeo del '21.³⁴ È perciò su questa soglia che dobbiamo fissare il nostro campo di osservazione, poiché costituisce il punto di più profonda contaminazione dei codici teatrali e filmici, il vertice di una tensione che, nella fantasia di Pirandello, agitava le forme del suo teatro anche a costo di snaturarlo. Il

³¹ Il concepire la regia attraverso la luce giunge ad esasperare Marta Abba, non sempre destinataria ideale delle invenzioni pirandelliane (cfr. C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro...*, 126).

³² SP, 682.

³³ Il riferimento è all'analisi penetrante e, per tanti versi, ancora insuperata di G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*.

³⁴ Per Alessandro D'Amico «queste due edizioni differiscono a tal punto l'una dall'altra che vengono a costituire due versioni del dramma» (cfr. A. D'AMICO, *De la stupeur à la terreur*, «Théâtre en Europe», Parigi, n. 10, aprile 1986, 31-34).

palcoscenico su cui si compie prima l'apparizione, poi la scomparsa dei sei personaggi è una zona liminale, in bilico sul vuoto, costretta ai limiti della smaterializzazione. Durante il nuovo finale, infatti, si apre sconclusionato uno strappo e compare, a vicenda ormai ultimata - quindi oltre i limiti convenzionali dell'opera - un varco improvviso, quasi un passaggio innaturale, aperto su un'altra dimensione.

Tutti, tranne il Capocomico e il Padre, rimasto per terra presso la scaletta, saranno scomparsi dietro il fondalino abbassato, che fa da cielo, e vi resteranno un po' parlottando angosciosamente. Poi, da una parte all'altra di esso, rientreranno in scena gli Attori. [...]

IL CAPOCOMICO (*non potendone più*) Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce!

D'un tratto, tutto il palcoscenico e tutta la sala del teatro sfolgoreranno di vivissima luce. Il Capocomico rifiaterà come liberato da un incubo, e tutti si guarderanno negli occhi, sospesi e smarriti.

IL CAPOCOMICO Ah! Non m'era mai capitata una cosa simile! Mi hanno fatto perdere una giornata! (*Guarderà l'orologio*) Andate, andate! Che volete più fare adesso? Troppo tardi per ripigliare la prova. A questa sera! (*E appena gli Attori se ne saranno andati, salutandolo*) Ehi, elettricista, spegni tutto!

Non avrà finito di dirlo, che il teatro piomberà per un attimo nella più fitta oscurità.³⁵

Quando l'elettricista esegue il comando di spegnere tutto, lasciando il teatro nella «più fitta oscurità», la presenza inquietante dei protagonisti sembra essere stata assorbita da quel buio assoluto, cancellata per sempre dall'interruzione forzata della recita; ma poi, all'improvviso, si intravedono «grandi e spiccate» delle ombre, proiettate sul fondalino da un riflettore verde, «come per uno sbaglio d'attacco».

Uno sbaglio su cui si riversa tutta l'energia semantica dell'errore.

IL CAPOCOMICO Eh, perdio! lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi!

Subito, dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito. Contemporaneamente si spegnerà il riflettore dietro il fondalino, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima. Lentamente, dal lato destro della tela verrà prima avanti il Figlio, seguito dalla Madre con le braccia protese verso di lui; poi dal lato sinistro il Padre. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come forme trasognate. Verrà fuori, ultima da sinistra, la Figliastro che correrà verso una delle scalette; sul primo scalino si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi poi giù per la scaletta; correrà attraverso il corridojo tra le poltrone; si fermerà ancora una volta e di nuovo riderà, guardando i tre rimasti lassù; scomparirà dalla sala, e ancora, dal ridotto, se ne udrà la risata. Poco dopo calerà la tela.³⁶

Quella che compare sul margine smagliato di questo finale è una visione incongruente, che travalica la dimensione teatrale: tra gli oggetti consueti della scena lampeggia, infatti, con effetto straniante, un abbozzo di schermo cinematografico. Su di esso affiorano come in un reparto del negativo le *silhouettes* dei Personaggi.

Ma perché queste nuove apparizioni indugiano evidenti quando tutto è concluso?

Potrebbe trattarsi di una sorta di chiaroveggenza, che Pirandello offre allo sguardo del suo pubblico. Sul palcoscenico, dopo essere state investite dalla luce verde, lasciati soli e inchiodati dalla risata stridula della figlia, i personaggi si rifanno visibili, ma «a metà», «come forme trasognate»,

³⁵ SP, 756-757.

³⁶ Ivi, 757-758.

sospese, ibride. Residui ormai inservibili per il teatro e, proprio per questo, pronti ad essere tradotti in immagini filmiche e a riapparire nella visione cinematografica del pensiero.

Appena un anno dopo, per l'ultima volta, i sei personaggi torneranno a materializzarsi «più vivi dei vivi»³⁷ nel progetto di un film, acquistando una consistenza più congeniale alla loro natura. Con il *Prologo* del racconto cinematografico, scritto da Pirandello nel '26, il loro processo di trasformazione giungerà alla conclusione: erano nati, molto tempo prima, come ombre vaghe e impercettibili; diventeranno, immaginati sullo schermo, del tutto manifesti perché plasmati di luce.³⁸

Partiamo, dunque, da quella che era la loro originaria forma d'ombra, «brulicante» nello studio dell'autore.

Riprendendo un passo dei *Colloqui coi personaggi* del 1915, in cui aveva descritto nell'angolo della sua stanza un incontrollabile pullulare di «ombre nell'ombra»,³⁹ lo scrittore rovescia il punto di vista della narrazione e, sin dalla prima trasposizione teatrale del '21, affida alla Figliastro il racconto autodiegetico dell'apparizione dei personaggi. Nella didascalia che accompagna questo monologo, invariato nella riscrittura del '25, affiora un segnale dal forte potere connotativo (come spesso accade nelle didascalie pirandelliane, debordanti dai confini della loro dimensione sussidiaria e protese verso la trama complessa del *récit*):⁴⁰ e riguarda proprio il tema dianoetico della luce:

LA FIGLIASTRA (*venendo avanti come trasognata*) È vero, anch'io, anch'io, signore, per tentarlo, tante volte, nella malinconia di quel suo scrittojo, all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gli invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo... (*Come se si vedesse ancora là in quello scrittojo e avesse fastidio della presenza di tutti quegli Attori*) Se loro tutti se n'andassero! se ci lasciassero soli! - La mamma lì con quel figlio - io con quella bambina - quel ragazzo là sempre solo - e poi io con lui (*indica appena il Padre*) -... e poi io sola, io sola...
-⁴¹ in quell'ombra (*balzerà a un tratto, come se nella visione che ha di sé, lucente in quell'ombra e viva, volesse afferrarsi*) - ah, la mia vita! Che scene, che scene andavamo a proporgli! - Io, io lo tentavo più di tutti!⁴²

³⁷ Cfr. E. ROCCA, *L. Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, «Il Popolo d'Italia», 4 ottobre 1928, 3.

³⁸ *Il Prologo ai Sei personaggi* (1926), pubblicato sul quindicinale romano «Cinema» nel 1941, è stato ristampato integralmente da Francesco Càllari che, attraverso delle scoperte d'archivio, trova conferma indiretta dell'avvenuta pubblicazione del Prologo già nel 1926 (F. CÀLLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio, 1991, 203-207). Sul profondo ripensamento del nucleo creativo durante la transcodificazione si veda F. ANGELINI, *Pirandello sceneggiatore*, in EAD., *Serafino e la tigre*, Venezia, Marsilio, 1990, 81-98.

³⁹ L. PIRANDELLO, *Colloqui coi personaggi*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di M. Costanzo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 3 voll., 1986-1990, vol. III, t. 2, 1144.

⁴⁰ Si veda, a tale proposito, la penetrante analisi di Mario Baratto della scrittura teatrale pirandelliana, punto di svolta di molti futuri percorsi interpretativi (M. BARATTO, *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, premessa di G. Mazzacurati, Napoli, Liguori, 1990). Dell'uso di Pirandello di una didascalia «frantumante», per la disarticolazione dello spazio scenico, ha parlato G. BARTOLUCCI, in *La didascalia drammaturgica*, Napoli, Guida, 1973. Sulla funzione diegetica della didascalia, che come una sceneggiatura determina il tono della rappresentazione, si è soffermato Roberto Alonge (R. ALONGE, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Genova, Costa & Nolan, 1997, 80).

⁴¹ Attraverso l'immagine ripetuta di sé, isolata e luminosa nell'ombra, la Figliastro sembra preannunciare la conclusione dell'opera stessa: quel nuovo finale del '25 aggiunto proprio in occasione della rappresentazione all'Odescalchi.

⁴² SP, 743.

L'autore si lascia, dunque, avvolgere dall'oscurità, non la interrompe accendendo luci elettriche, ma anzi lascia che cresca intorno a lui, che prenda consistenza: indugia così a lungo dentro il buio naturale che quest'ultimo diviene un'ombra pullulante, matrice ingovernabile di futuri personaggi.⁴³

L'ora del crepuscolo, del resto, è tra le più pericolose, la più carica di pulsioni: al punto che i protagonisti scelgono di girare la chiavetta della luce elettrica per cancellare i pensieri cupi che al tramonto si ingigantiscono insieme alle ombre. Nell'universo pirandelliano, infatti, la tenebra è sempre prolifica, fa nascere al suo interno altre ombre, più corporee e invadenti. Di questo suo incessante *brulicare* c'è un indizio che va colto perché ne segnala proprio la fertilità.

Dentro la strana nebbia che l'autore lascia diffondere nella sua stanza, i sei personaggi assumono una prima forma ancora imprecisa, ibrida; eppure, come ci avverte la Figliastrà, già «lucente» nell'indistinto del buio.

È la luce, dunque, il primo segnale della vita fantastica dei personaggi, del loro nucleo germinativo: si tratta di una luminosità spontanea, primordiale, che giunge da un altrove lontanissimo e ormai inaccessibile.

Non immaginerà, del resto, Pirandello anche per se stesso, quando si descriverà personaggio caduto in un *involontario soggiorno sulla terra*, un baluginio simile a quello delle lucciole?⁴⁴

Questo segnale luminoso, appena uno *sprazzo* lampeggiante, è una luce che nasce dall'ombra e che dall'ombra trae il suo nutrimento. Un *lumen opacatum*, come lo definiva Goethe nella sua *Teoria dei colori*, per il suo manifestarsi attraverso le tenebre.⁴⁵ O anche una luce espressionistica, alimentata dal chiaroscuro, come quella dell'arte tedesca tanto vicina all'immaginario pirandelliano⁴⁶

A ridosso della lunga *tournee* in Germania, iniziata a Berlino il 12 ottobre 1925, profondamente suggestionato dal cinema espressionista, Pirandello intraprende la trasposizione filmica della sua commedia, considerata da tempo come la più efficace e naturale delle transcodificazioni. La componente onirica di Murnau è quella che maggiormente lo influenza, dando al bagliore fantastico delle sue creazioni la possibilità di un movimento *intensivo*: è con l'espressionismo tedesco, infatti, che, perdendo il suo tradizionale moto estensivo, «la forza infinita della luce oppone a se stessa le tenebre, come una forza ugualmente infinita senza la quale non potrebbe manifestarsi».⁴⁷

⁴³ Cogliamo l'occasione, nel sottolineare la forza icastica di questo «brulicare», per restituire a certe scelte lessicali di Pirandello la visibilità che meritano: troppo spesso l'azzardo di termini «fuori chiave» o l'inclinatura destabilizzante di parole inserite quasi di sbieco nel discorso sono rimasti occultati dalla celebre definizione continiana della lingua pirandelliana come di una piatta *koine* di irradiazione romana.

⁴⁴ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1960, 1065.

⁴⁵ Il quadro di riferimento che utilizziamo per il nostro percorso teorico è quello delineato dall'avvincente tassonomia dell'immagine-movimento proposta da Gilles Deleuze, il quale, tra l'altro, sulla scorta di Eliane Escoubas, collega proficuamente la Teoria dei colori di Goethe alle sperimentazioni espressionistiche di Murnau (G. DELEUZE, *L'immagine movimento*, trad. di J.P. Manganaro, Milano, Ubulibri, 1993²).

⁴⁶ Tanto vicina è la tensione dell'*Entartete Kunst* all'immaginario pirandelliano che si è parlato di un espressionismo naturale dell'autore siciliano. Tra le tante indagini che si sono misurate con questo tema si ricordano le analisi di G. CORSINOVI (*Pirandello e l'espressionismo*, Genova, Casa Editrice Tilgher, 1979), quelle di F. ORSINI (*Elementi espressionistici nel teatro di Luigi Pirandello*, «Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli», XXXIX, gennaio 1987, 145-176; ID., *Pirandello e l'espressionismo*, «Archivio storico per la Sicilia orientale», LXXXIV, 1988, 43-70), gli studi di M. A. GRIGNANI che, in una concezione ampliata del termine espressionismo, si dedica a una grammatica della «visione» fondata sullo straniamento (*Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori, 1993; soprattutto il saggio *Un espressionismo della «visione»*, ivi, 107-132), e infine l'ampia rubrica delle forme pirandelliane del grottesco, stesa da P. D. GIOVANELLI (*Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994) all'interno della quale la disposizione sperimentale dell'immagine è inquadrata come possibilità costantemente aperta alla deformazione.

⁴⁷ G. DELEUZE, *L'immagine movimento...*, 66.

Nell'immagine tremolante dello schermo, ciò che è splendente è legato «in una lotta intensa»⁴⁸ all'opaco, poiché è soltanto attraverso l'ombra, con il contrapporsi ad essa, che la luce diventa visibile.

Il potere creativo di questo *lumen opacatum* si annuncia, nel *Prologo* cinematografico dei *Sei personaggi*, già nell'*incipit*, scendendo dall'alto: giunge da un fanale che, come in altre misteriose notti pirandelliane, proietta una luce fioca, per certi versi ancora “naturale”, più simile sicuramente a quella ipnotica della luna che a quella artificiale delle lampadine elettriche; una luce soprattutto che non cancella le ombre, anzi le allunga sul selciato:

A tarda notte, un vicolo deserto, stenebrato appena da un fioco fanale. Io vi passo. È la via più corta per ritornare alla mia villa.

A un certo punto, quando sono vicino al fanale, mi vedo strisciare accanto, lungo il muro, una Giovinetta sui sedici anni, vestita di nero come per lutto recente, ma in una maniera equivoca.

Passando mi guarda obliquamente.

Io la seguo.⁴⁹

Gli effetti illuministici proseguono, modulando lo snodarsi della vicenda con luci soffuse, riflessi, indirette: riverberi che, nelle tenebre, diventano lampi rivelatori:

Poco più in là, davanti al lercio portoncino d'una vecchia casa di quel vicolo, discerno nell'ombra una povera Madre in gramaglie, che aspetta nella notte.

Ed ecco la Giovinetta correrle incontro; buttarle le braccia al collo, piangendo convulsa; e tutte e due, madre e figlia, abbracciate disperatamente rientrare e sparire in quel lercio portoncino...

Profondamente turbato da quanto ho visto, mi fermo un momento davanti a quel portoncino; alzo il capo a guardar le finestre della vecchia casa.

Una di quelle finestre si illumina. Il lume si intravede attraverso le stecche della persiana chiusa.

Uno sgabuzzino, capace appena d'un letticciuolo che si vede per lungo e una vecchia seggiola impagliata accanto.

Lo sgabuzzino si rischiarava del riverbero del lume acceso nella stanza attigua, attraverso l'uscio semiaperto.

Un Giovinetto pallido, tutto occhi e tutto capelli, a questo riverbero che entra improvviso nello sgabuzzino, balza a sedere su quel letticciuolo; sta un po' in orecchi e chiama: - Mamma!

[...] Nel vicolo, io, che sono stato a guardare quella finestra illuminata abbasso il capo e mi riavvio verso la mia vita ancora lontana.⁵⁰

La nuova concezione del dramma è pensata cinematograficamente, proiettata nel buio, ritmata dai raggi del *lumen opacatum*. Quello che nel testo della commedia era scritto e raccontato diventa qui *pura visione*.⁵¹ E i fantasmi della fantasia ne acquistano in immediatezza; non solo, ma appaiono

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ L. PIRANDELLO, *Prologo ai Sei personaggi* (1926), in F. CÀLLARI, *Pirandello e il cinema...*, 203.

⁵⁰ *Ivi*, 203-204.

⁵¹ Si rimanda al percorso tracciato da Lino Micciché: «nell'ambito dello specifico rapporto cinema-letteratura», Micciché, infatti, considera determinante «nei primi teorici, il fatto che il riferimento concreto su cui essi si basavano era quello del cinema muto, dove il dominio della visualità era assoluto ed incontrastato e non apparivano che marginalmente praticabili efficaci definizioni, dato l'assetto globale assunto dall'industria e, conseguentemente dalla pratica, cinematografica. Prevalse così in quegli anni, anche nei teorici più lucidi e

anche più indipendenti. Compare addirittura, in questa transcodificazione, uno stadio intermedio che non esisteva nella concezione iniziale della storia: delineate da lampi di luce, prima dei *personaggi* veri e propri, si intravedono le *persone*, sciolte da ogni legame con l'autore, e trattenute soltanto il tempo di un incrociarsi di sguardi.⁵² Nel regno delle immagini, però, ciò è sufficiente perché anche i destini si sovrappongano, innescando all'istante vincoli creaturali.

Di conseguenza, in un cammino sempre più marcato dalle fonti luminose, il protagonista si trova a confrontare luci e ombre differenti, che convivono l'una accanto all'altra, dentro le notti novecentesche: prima il blando chiarore lunare e quello netto delle lampade elettriche, poi le ombre proiettate sul selciato, altrettanto diverse. Il relativismo di proiezioni contrastanti porta, infine, l'autore a percepire anche sé stesso come un'ombra confusa alle altre.

Io sbocco intanto da quel vicolo in un vasto viale illuminato dalla luna, con grandi alberi e una lunga fila di lampade elettriche nel mezzo. Ma ho ancora la visione di quel vicolo; ed è come se quel vicolo stesso coi suoi lerci muri proseguisse con me:

ed ecco il fanale che lo stenebra appena, e di nuovo quella Giovinetta che mi striscia accanto, vestita di nero, guardandomi obliquamente,
e più in là la Madre in gramaglie davanti al portoncino,
e la Giovinetta che corre a buttarle le braccia al collo,
tutte e due che spariscono abbracciate in quel portoncino.

La visione svanisce. Io seguito a camminare, turbato, per il viale.

E camminando, osservo ora il giuoco delle due ombre del mio corpo per terra: l'una più lunga e rada, generata dalla luna; l'altra più corta e densa, generata dalle lampade elettriche: si muovono attorno a me. E chi è più ombra di noi tre?⁵³

Infine, nella zona già potenzialmente metaforica della soglia di casa, il fioco lume di un'antica lampada rinnova gli effetti del fanale iniziale: all'ingresso della sua villa, infatti, di nuovo cade dall'alto una luce troppo tenue, rischiosamente legata alle tenebre, la quale più che ombre genera fantasmi:

[...] Sono davanti al cancello della mia villa, che ha a guardia sull'entrata due pini giganteschi.

Sui due pini, in cielo, la luna falcata come una fionda appesa a una stella.

Apro il cancello; entro; lo richiudo.

Un'antica lampada di ferro battuto s'accende allo spigolo della villa sulla scalinata per cui ora salgo.

Il lume della lampada accesa fa sul pianerottolo della scalinata come uno strano abbagliamento, tra grigio e violaceo, una rada nebbia di imprecisi fantasmi vaporosi e mutevoli. Incubo d'una tristezza indefinita a cui non è estranea la pazzia.

Lo trovo ogni volta alla soglia della mia casa deserta e solitaria.⁵⁴

È un pericolo questa luce che, accesa, non illumina, ma anzi nutre le ombre.

più generosi, l'idea dei giochi di piani, della gamma plastica e della fotografia (Canudo), oppure di *décor, lumière, cadence, masque* (Delluc), o del poema cinematografico (Moussinac) "dove l'immagine avrà la sua più pura e più alta esaltazione", o della sinfonia visiva (Dulac), come massima espressione e deontologia estetica di una cinematografia integrale» (L. MICCICHÉ, *Cinema e letteratura, in La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*, Cosenza, Lerici, 1979, 148-151).

⁵² Per il confronto semantico e ideologico tra persona e personaggio si rinvia a L. LUGNANI, *Sul personaggio*, in Id., *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986, 169-198. Più in generale, si vedano gli atti del XXIII Convegno Internazionale di Agrigento, *La «Persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, Agrigento, 6-10 dicembre 1989, Milano, Mursia, 1990.

⁵³ L. PIRANDELLO, *Prologo ai Sei personaggi* (1926)..., 204.

⁵⁴ Ivi, 204-205.

Se una luce non ha la forza di *stenebrare* diventa, infatti, matrice di fantasmi, innescando la loro apparizione. Sul luogo tipico della soglia, varco fondamentale nell'immaginario pirandelliano, la pura visibilità del cinema rende scoperto un nuovo movimento della creazione fantastica. Una volta trasposti sullo schermo, i personaggi denunciano, infatti, uno stadio ulteriore della loro genesi: come prima, si allungano invadenti prendendo nutrimento dall'ombra del crepuscolo; ma ora, nella profondità della notte e di una stanza buia, si rivelano nutriti da un lume tenue, *opacato*. Questo strano abbagliamento, che nel confuso vapore definisce i contorni delle singole figure è, a tutti gli effetti, una «luce sostanziale»:

Come apro la porta, questa nebbia di fantasmi, vaporando, entra con me.

Nel buio, prima ch'io faccia lume nell'interno, i fantasmi si precisano un poco, quasi per una loro fiavole luce sostanziale:

sono Enrico IV, Donn'Anna Luna della *Vita che ti diedi*, il Signor Ponza e la Signora Frola del *Così è (se vi pare)*, un signore dignitosissimo ma con occhi da pazzo che fa la carriola con una cagnolina reggendola per le zampine di dietro e facendola andare con quelle davanti, la squallida Contessa con una statuina sulla mano d'uno dei *Giganti della montagna*: personaggi che ho in mente e che ora, appena faccio lume, fuggono per la hall della villa e varcano la soglia del mio vastissimo scrittoio.⁵⁵

Prima che l'autore si serva della luce elettrica, per attivare un campo di forza contrastiva e artificiale che cancelli nella stanza l'intrusione dall'esterno, la nebbia di fantasmi riesce, infatti, a determinarsi attraverso una propria luce interiore, una luce ancora «fiavole» è vero, ma che già consente ai personaggi di *precisarsi*. È un intervallo breve, eppure sufficiente perché si definiscano le singole individualità, perché immediatamente inizino a tracciarsi dalle loro forme anche le trame delle loro vicende.

Tant'è che quando Pirandello scosta la mano dagli occhi, confortato dal dissolversi dell'incubo, non tutto è svanito: sotto il suo sguardo «assorto» si materializza il fantasma più recente, più intimamente legato ai suoi pensieri, quello della Giovinetta.

Si tratta dello stadio iniziale di un processo evolutivo, di conseguenza la figura è «evanescente»; l'alone poetico che la circonda – una vera e propria *aura* – le conferisce da subito, però, una consistenza luminosa, una specifica realtà, già svincolata, capace di evocare spontaneamente altri «fantasmi d'arte»:

Mi riscuoto con un largo respiro; mi passo una mano sulla fronte e sugli occhi; i fantasmi svaniscono.

Ma appena mi levo la mano dagli occhi e guardo assorto davanti a me, ecco sorgermi in un angolo dello scrittoio ma ancora evanescente, il fantasma della Giovinetta incontrata poc'anzi nel vicolo. Non è quella stessa della realtà; appare già come infusa in un alone di poesia, per divenire fantasma d'arte; come io ora, insomma, la vedo, possibile personaggio a cui dar vita, per quanto non sappia per il momento suggerirmi altro gesto che quello di buttar le braccia al collo della Madre, che subito le nasce accanto, anche lei trasfigurata, sebbene non ancora definita.⁵⁶

⁵⁵ Ivi, 205.

⁵⁶ *Ibidem*.

Il movimento di concretizzazione dei personaggi è ormai avviato: essi nel corso della vicenda potenzieranno la loro immagine, diventando sempre più nitidi e giganteschi e soprattutto rivelandosi, nella loro soggiogante «superrealità», «vivi più dei vivi».⁵⁷

Nella stesura del *Racconto cinematografico* del 1928, compiuta a quattro mani con Adolf Lanz,⁵⁸ i nuclei narrativi ritornano immutati, malgrado un'inversione del montaggio che fa precedere una manifestazione, all'interno dello studio, dei fantasmi all'apparizione, per strada, della Figliastra, e che tuttavia non intacca la coerenza dell'isotopia legata all'illuminazione artificiale.

Anche la dispersione delle figure, la cui fuga è qui descritta in tutte le sue fasi, avviene prima per l'irruzione improvvisa della luce di un fanale dalla strada, poi per quella del lume elettrico dello scrittoio. Ma poco cambia: i fantasmi nascono sempre dal crepuscolo e nell'oscurità si accendono di luce sostanziale. Anche all'esterno, la strada dove si materializza la ragazza continua ad essere «debolmente illuminata da uno smorto fanale», affinché la sua luce fioca renda più evidente lo «strisciare», nella penombra, della giovane.

Il poeta Luigi Pirandello è seduto alla scrivania nel suo studio.

Affida al suo giovane segretario alcune lettere ed un fascio di carte. Il segretario saluta rispettosamente e s'appresta ad uscire; con gesto rapido, ma cordiale, il poeta gli stringe la mano.

Quindi s'accosta alla finestra e guarda fuori.

Il crepuscolo, con la sua luce fioca, illumina le ville del quartiere suburbano.

Il poeta s'allontana dalla finestra e va su e giù per la stanza come assorto in profondi pensieri.

Poi si siede.

La stanza si riempie d'una specie di nebbia dalla quale affiorano a poco a poco figure imprecise, vaghe, mutevoli e fantastiche. Si stringono attorno a lui e sembrano opprimerlo come un incubo, una infinita tristezza.

Nell'oscurità coteste figure cominciano ad illuminarsi.

Il poeta è di nuovo seduto alla scrivania, piegato in avanti, come assediato dall'indomabilità di cotesti fantasmi.

Davanti la casa - è ormai buio - si accende un fanale.

La sua luce entra improvvisa nella stanza dove, intorno al poeta, continuano a fluttuare le nebulose figure fantastiche.

Spaventate dalla luce, esse si ritraggono e scompaiono negli angoli.

Come liberato dall'incubo, il poeta si raddrizza. Accende il lume dello scrittoio. Il suo viso ha un'espressione di grande stanchezza. Si alza, guarda dalla finestra e poi esce dalla stanza.

⁵⁷ Si leggano le riflessioni di Pirandello sulla trasposizione filmica della sua commedia più famosa, contenute nella lunga intervista rilasciata a Enrico Rocca (E. ROCCA, *L. Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche...*, 3): «[...] escluse dal mondo dell'arte, le sei creature – vive, badi! Non fantasmi come spesso s'è creduto; vive più dei vivi come son sempre i personaggi usciti dalla mente di un artista – dopo aver perseguitato me, autore, se ne vanno sul palcoscenico a domandar al capocomico di dar vita alla loro vicende [...] ora lei comprende come tutto ciò possa esser reso nel film in simultaneità e intersezione sì che i diversi piani – il mondo dell'autore e delle creature che gli forniscono lo spunto (piano della realtà), quello dei personaggi, pallidi dapprima come fantasmi, poi sempre più distinti e alla fine superreali e dal corpo potente e statuario, incumbente (piano fantastico); e il mondo degli attori (piano teatrale) – s'incrociano senza disturbarsi e anzi ottenendo un'evidenza parti e una ricchezza anche maggiore di quella del lavoro teatrale».

⁵⁸ Di questo testo è stata pubblicata un'edizione a cura di Rossano Vittori, condotta su un serrato e stimolante confronto tra l'opera teatrale e il trattamento cinematografico (R. VITTORI, *Il trattamento cinematografico dei Sei personaggi, testo inedito di Luigi Pirandello*, Roma, Liberoscambio, 1984). Tuttavia, continueremo a citare dalla raccolta di scritti di Càllari, sia per conservare l'omogeneità delle scelte lessicali del traduttore, sia perché Vettori si serve in prima istanza di una traduzione francese del trattamento, solo successivamente confrontata con il testo originale: quest'ultimo, pubblicato da Heimar Hobbing di Berlino nel 1930, è adoperato invece da Càllari.

Il poeta, con cappotto e cappello, sta per lasciare la villa. Nel momento in cui spalanca l'uscio, per dirigersi quindi al cancello che apre, ecco quella nebbia fantastica fuoriuscire dalla casa disperdendosi al vento.

Il poeta si incammina per una viuzza deserta, debolmente illuminata da uno smorto fanale. Dietro a lui le nebbie di prima svaniscono.

Avvicinandosi al fanale scorge una ragazza che procede strisciando lungo il muro. È vestita di nero, per recente lutto, e passandogli accanto lo guarda intimidita.

Quello sguardo, che ha incrociato il suo, lo ha colpito: era forse equivoco, lo sguardo di questa ragazza ancora molto giovane?⁵⁹

I giochi di luce proseguono anche nelle fasi successive del racconto, a circoscrivere all'interno di rapidi bagliori le comparse che, in seguito, daranno vita ad altri futuri personaggi:

Una delle finestre s'illumina. La luce filtra dalle persiane. Il poeta cerca attraverso le fessure di dare un'occhiata all'interno.

Vede una misera stanzetta dove, a malapena entrano un letto ed una vecchia poltrona di vimini. La stanzetta è illuminata da un raggio di luce che, attraverso la porta semiaperta, giunge dalla stanza adiacente. In questo riflesso di luce appare improvvisamente un ragazzo pallido: fratello della ragazza.

[...] La madre appare sulla porta semiaperta della stanzetta e fa segno al ragazzo che adesso siede sul letto: - Zitto! Dormi! - E chiude la porta.

Nella stanzetta buia il poeta non distingue più nulla. Si allontana lentamente pensieroso.⁶⁰

Ma è nella scena successiva che il confronto con la strada illuminata da lampade elettriche rende per contrasto carica di sensi riposti la luce incerta del fanale e delle figure che si sono mosse sotto il suo fascio, finché persino l'ombra dell'autore, allungandosi, sembra acquistare vita propria fino ad annunciare, novità assoluta, la nascita di un Pirandello personaggio:

Il poeta riprende a camminare lungo la viuzza deserta ed arriva ad una strada larga e alberata, rischiarata dalla luna ed illuminata da una fila di lampade elettriche.

Nel mentre procede sotto gli alberi del viale, ha ancora davanti agli occhi la visione di quel vicolo come se lo perseguitasse con l'angustia dei suoi muri sporchi:

ecco il fanale con la sua luce fioca, ecco la ragazza vestita di nero che cammina strisciando verso il muro e lo guarda di sottocchi, ed ecco la madre in lutto davanti al portone e la ragazza che le si getta al collo, ed ecco le due donne che si abbracciano e spariscono nell'androne.

Codeste visioni lo seguono e si dileguano.

Il poeta arriva davanti alla sua villa. Vede la propria ombra allungarsi sempre di più sul selciato. Osserva l'ombra che si alza e diventa lui medesimo.

Il poeta si gira come per cercarla: è proprio la sua ombra?

E di nuovo, nel mentre apre il cancello del giardino, incalza dietro di lui, nebulosa, l'apparizione di quella ragazza che, nella viuzza, striscia lungo il muro sotto la luce incerta del fanale.

L'apparizione scompare. Egli si gira: la sua ombra è nuovamente davanti a lui.⁶¹

Davanti alla porta di casa la scena si ripete pressoché identica a quella descritta nel *Prologo* del '26. Eppure, come spesso accade nello studio delle varianti pirandelliane, le poche modifiche finiscono per diventare significative: scandiscono le diverse fasi della genesi del personaggio della figliastra, portando allo scoperto le forme che assume nel diventare prima immagine e poi persona. Soprattutto, quella che nel '26 era una possibilità diventa ora un obbligo: la sua vita fantastica deve

⁵⁹ L. PIRANDELLO, A. LANZ, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1928), in F. CALLARI, *Pirandello e il cinema...*, 207.

⁶⁰ Ivi, 208.

⁶¹ Ivi, 209.

essere data da Pirandello «per forza», poiché il movimento della creazione artistica è già innescato ed è irreversibile.

Il poeta entra nel giardino.

Due pini giganteschi si ergono come sentinelle.

Sopra gli alberi, una visione nel cielo: la falce della luna come una fionda sospesa a una stella.

La luce d'una lanterna cade sul pianerottolo della scalinata, che egli sale, e produce uno strano, opprimente abbagliamento tra il grigio ed il violetto.

Sulla soglia, una sottile nebbia di forme indefinite e fantastiche lo avvolge e s'insinua con lui in casa.

Prima che abbia acceso la luce nel vestibolo, le figure spettrali ricominciano ad illuminarsi nel buio.

Accesa la luce, le figure fluttuano come foschie precedendolo, attraverso la porta aperta, nella sua stanza da lavoro.

La lampada sul tavolo è rimasta accesa. La nebbia fluttua per la stanza.

Il poeta respira profondamente, si posa una mano sulla fronte e sugli occhi.

Poi guarda, attento e concentrato, un angolo della stanza: lì appare confusa, per sparire quasi subito, l'immagine della giovinetta incontrata poco prima in quella viuzza. Già le si vede una specie d'aureola: il nimbo della poesia.

Così egli la vede ora, un'immagine dell'arte, una persona alla quale dovrà dare vita per forza. Eppure, al momento, non può animarla con nessun altro gesto se non con quello che lei ha avuto di gettarsi al collo della madre.

Anche costei, pur se in modo ancora impercettibile, è cambiata.⁶²

Il fascio di luce sul tavolo appare sullo schermo delimitato, circoscritto dal buio, finalizzato non più alla cancellazione ma alla *trascrizione* dei fantasmi:

Il poeta trasale, come per scuotersi di dosso i fantasmi della sua fantasia.

Entra nel cerchio luminoso della lampada sulla scrivania e prende una sigaretta. Quindi si siede. Davanti a lui solo alcuni fogli di carta.

La sua mano destra gioca con la penna.⁶³

Per passare dalle visioni alla scrittura, dalla passività dell'occhio all'attività della mano, è, dunque, necessario chiudersi all'interno del cerchio luminoso della lampada, ritagliarsi un recinto di luce all'interno dell'abisso oscuro che tutto avvolge. Se è dal buio che giungono, o meglio nascono, le prime forme dei personaggi, è però dentro una luce, la più artificiale e fredda delle luci, che la loro vita si ferma sulla carta. In parte perché quest'ultima è una luce delle forme, delle illusioni prometeiche, e perciò è la più adatta a fissare i fantasmi della fantasia nel corpo di un'opera. In parte perché sul campo largo dello schermo cinematografico, tra immagini fatte di pulviscolo splendente, anche la luce elettrica della lampada da tavolo finisce per mostrare i suoi confini, brevi come quelli di tutte le luci inventate dall'uomo.

Proiettata tra le visioni filmiche, la scrittura di Pirandello, punto culminante del processo creativo, è racchiusa e alimentata da uno spazio abbagliato: un cerchio che ancora una volta nasconde il buio pesto in cui l'uomo è immerso e che finisce per rivelarsi sorprendentemente simile agli aloni colorati della lanterninosofia, all'illusione tenace di quella loro corona luminosa, tinta dalla materia sentimentale e umorale della vita.

⁶² Ivi, 209-210.

⁶³ Ivi, 210.