

**Il personaggio, l'attore, lo spettatore da *Si gira* alla *Mia morte civile* e alla
Rosa purpurea del Cairo:
Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Woody Allen**

Narrativa, teatro e cinema: da Pirandello e Bontempelli a Woody Allen

Nel volume collettivo *Il cinema e Pirandello* del 2003, a cura di Enzo Lauretta¹ è di particolare importanza il saggio *Filmografia pirandelliana* di Chiara Simonigh², alla quale dobbiamo soprattutto l'intuizione del carattere pirandelliano – o pirandellista – anche di pellicole le cui tematiche solo indirettamente sono accostabili a quelle dell'agrigentino. Tra gli eredi cinematografici dell'immaginario pirandelliano la Simonigh colloca Woody Allen, il cineasta americano che più di ogni altro assimila – o, piuttosto, ha assimilato negli anni ormai lontani della sua produzione cinematografica più personale e originale – in modo forse piuttosto intuitivo che consapevole, vari e puntuali aspetti della cultura europea. In particolare, *La rosa purpurea del Cairo*, del 1985, è una ripresa fantasiosa e creativa in chiave cinematografica del tema pirandelliano del rapporto attore-personaggio-spettatore, con una particolare attenzione per le implicazioni spazio-temporali della coesistenza delle immagini e degli esseri reali sullo schermo e nella sala oscura, e per il reciproco trascinare, ciascuno nella sfera privilegiata dell'altro, del reale (ossia, di quello che per noi spettatori paganti è la finzione cinematografica di una presunta realtà) e dell'immaginario. Il gioco delle parti si svolge essenzialmente – davanti a noi, pubblico a un primo livello del 1985 (o del 2015) – tra il personaggio Tom l'"esploratore" che il "celebre attore" Gil ha per così dire "estratto" dal copione e fatto vivere nelle sequenze filmate in cui consiste la sua vita di personaggio (previste nella sceneggiatura e ormai impresse nella pellicola) e il personaggio Cecilia, moglie

¹ Enzo Lauretta (editor), *Il cinema e Pirandello*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 2003.

² Chiara Simonigh, *Filmografia pirandelliana*, *ibid.*, pp. 209-228. Molto severo è il giudizio della Simonigh sul film di J. Rivette, *Va savoir!* («destinato ad essere un fallimento di critica e di pubblico, in parte per la sovrabbondanza del parlato» *ibid.* p. 223). In realtà nella pellicola si assiste all'intrecciarsi e allo sciogliersi dei rapporti di una molteplicità di personaggi, che finiscono col ritrovarsi come in un finale goldoniano. Il film è posto sotto il duplice segno di Pirandello (comincia con la recita a Parigi di *Come tu mi vuoi*, da parte di una compagnia italiana) e di Goldoni, di cui il regista della *troupe* spera di scoprire nella biblioteca dell'Arsenale una commedia inedita.

umiliata, modesta e maldestra

Nel dicembre del 2003 l'argomento del convegno organizzato ogni anno ad Agrigento dal Centro internazionale di studi pirandelliani è stato *Il cinema e Pirandello*¹. Non era la prima volta che questo tema veniva affrontato da specialisti della narrativa, della poesia, del teatro, dello spettacolo in generale dell'agrigentino, ma le ricerche, la scoperta di documenti, gli approfondimenti e i confronti a livello europeo di questi ultimi anni hanno fatto sì che le relazioni e le comunicazioni ampliassero e illuminassero con apporti inediti la conoscenza sia delle idee espresse dallo stesso drammaturgo sul cinema, nei suoi testi creativi, nella sua corrispondenza, nei suoi saggi, sia della sua diretta elaborazione di sceneggiature originali oppure tratte dai suoi stessi testi drammatici e/o narrativi. Molti interventi sono stati consacrati anche a film che con maggior o minor fedeltà e aderenza al testo d'origine, registi di varie epoche, nazionalità e formazioni culturali hanno elaborato a partire da romanzi, novelle, drammi, pirandelliani. Dobbiamo poi soprattutto a Chiara Simonigh² l'intuizione del carattere "pirandelliano" o "pirandellista" di pellicole le cui tematiche solo indirettamente sono accostabili a quelle dell'agrigentino. Tra questi eredi cinematografici dell'immaginario pirandelliano la Simonigh cita Woody Allen, ossia il cineasta americano che più di ogni altro assimila in modo forse più intuitivo che consapevole vari e puntuali aspetti della cultura europea probabilmente per una sorta di percezione irriflessa piuttosto che per un'elaborazione approfondita. In particolare, *La rosa purpurea del Cairo* è una ripresa fantasiosa e originale in chiave cinematografica del tema pirandelliano del rapporto attore-personaggio-spettatore, con una particolare attenzione alle implicazioni spazio-temporali della coesistenza delle immagini e degli esseri reali sullo schermo e nella sala oscura, e al reciproco trascinare, ciascuno nella sfera privilegiata dell'altro, del reale (ossia, di quella che per noi spettatori paganti è la finzione cinematografica di una presunta realtà) e dell'immaginario. Il gioco delle parti si svolge essenzialmente – davanti a noi, pubblico a un primo livello – tra il personaggio Tom, l'"esploratore" che il "celebre attore" Gil ha "tolto" dal copione e fatto vivere nelle sequenze

filmate in cui consiste la sua vita di personaggio (previste nello scenario e ormai impresse sulla pellicola) e il personaggio Cecilia, moglie umiliata, modesta e maldestra cameriera, frequentatrice assidua del cinematografo del suo villaggio in cui ella torna sempre nei suoi rari momenti di libertà per contemplare l'affascinante Tom in siti esotici e/o in locali e appartamenti lussuosi, proiettati in bianco e nero sullo schermo. Ora, l'appassionata attenzione con cui la giovane donna assiste fedelmente a tutti gli spettacoli è tale che Tom Dexter – ombra proiettata sullo schermo – ne è attratto e affascinato. Egli lascia l'universo bianco e nero dei tre o quattro ambienti in cui la sua storia si svolge e scende nella misera ma colorata realtà di Cecilia, dove traspone la sua limitata gamma di gesti, parole, ricordi di cui il copione lo ha provveduto, le sue cavalleresche velleità di eroe senza macchia e senza paura, il sentimentalismo gentile ed asessuato del codice morale hollywoodiano. L'idillio tra la cameriera e l'esploratore dotato nonostante tutto di una misteriosa seppur parziale corporeità (quando Cecilia entra a sua volta nel film, accade in modo altrettanto inspiegabile che ella perda colori e spessore per adattarsi alle altre immagini che l'accolgono festosamente) è interrotto dall'arrivo di Gil, l'attore, di cui Tom Baxter è l'*alter ego* ribelle, l'ombra fuggita dal corpo che l'ha proiettata prestandole la propria apparenza. Tanto i produttori e i finanziatori quanto i padroni delle innumerevoli sale in cui il film non può più essere visto a causa dell'assenza del suo protagonista, vogliono far ritornare nella pellicola Tom Baxter, inseparabile dal suo casco coloniale e dalla sua uniforme da esploratore, che pure – per una sorta di magica attrazione esercitata su di lui da Cecilia, spettatrice ideale – era riuscito dilatando al massimo i limiti del proprio copione, a dialogare con degli umani dopo aver acquisito la loro immaginaria (per noi, ma non per lui) tridimensionalità di esseri reali.

Ora, se abbiamo insistito su questa originale variazione orchestrata da Woody Allen sul tema consacrato dalla *Trilogia* pirandelliana del personaggio, dell'attore, dello spettatore ma anche su quello dei limiti del copione, dell'interdipendenza di tutti coloro che ad ogni livello collaborano alla riuscita di uno spettacolo, dobbiamo situare *La rosa purpurea del*

Cairo nel suo contesto globale, in quanto evocazione, nel 1985, del cinema americano degli anni '30 e della sua consolatoria capacità di inventare scintillanti favole con cui evadere dall'angoscia della Grande Crisi. Ecco che Cecilia, personaggio inventato da Woody Allen per essere "la" spettatrice ideale, può immergersi negli spazi immaginari della favola filmica senza muoversi dallo spazio per lei reale della sala in cui si trova, proprio perché la durata convenzionale dello spettacolo può ripetersi in tempi successivi o distanziati un numero infinito di volte, identica a se stessa, creando un'ideale complicità tra tutti i frequentatori di innumerevoli sale cinematografiche, equipaggiate con lo stesso tipo di macchine e di poltrone. Ossia, la riproducibilità meccanica della pellicola cinematografica contribuisce a creare quell'aura di magia, quell'immersione totale nel fantastico in cui avviene la prodigiosa simbiosi tra pubblico e personaggi. L'incantesimo funziona perché la proiezione del film è illimitatamente ripetibile, invade lo spazio-tempo della spettatrice, opera la simbiosi tra lei e lo schermo, dove le immagini sono gli *alter ego* disinteressati, candidamente eroici, ingenuamente sentimentali degli attori, professionisti retribuiti.

La Rosa purpurea del Cairo è ambientata in quegli stessi anni '30, in cui Walter Benjamin³ aveva riflettuto e meditato sulla riproducibilità tecnica di certe opere d'arte riferendosi in particolare al cinema, per il quale si era servito come di un esemplare testo di riferimento del romanzo che Pirandello aveva pubblicato prima, nel 1916 col titolo *Si gira*, e poi nel 1925 col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*⁴. Si sa che il protagonista del romanzo dal nome angelico-francescano, astraendosi da se stesso in un'immota impersonalità, gira la manovella di una cinepresa dalle mostruose zampe di ragno, la nutre di immagini che si imprinono a due dimensioni sui lucidi vermi della pellicola, per poi riversarsi in bianco e

³ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (1936), trad. it., Einaudi, Torino 1966.

⁴ Pubblicato a puntate nel 1915, *Si gira* esce in volume nel 1916 (Treves, Milano). Una nuova edizione è intitolata *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Bemporad, Firenze 1925. Ora in *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1990, vol. II (le citazioni sono tratte da questa edizione, con accanto, tra parentesi, il numero della pagina). Cf. Fausto De Michele, *Serafino Gubbio, la vertigine, il fragore, e l'effimero, ovvero l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Luigi Pirandello e Walter Benjamin*, in *Il cinema e Pirandello*, cit., pp. 291-309.

nero sugli schermi delle sale di proiezione. Pirandello insiste sull'aspetto cannibalesco delle riprese, e trascura o finge di ignorare l'operazione essenziale, selettiva e riorganizzatrice, del montaggio. Quanto a lui, l'operatore fa parte quasi integrante della cinepresa, e filma gli attori astraendosi dalle loro storie e preistorie che pure conosce e che alimentano la complessa duplice vicenda del romanzo – ossia l'organizzazione delle riprese cinematografiche e la storia di coloro che – previsti come protagonisti – ne diventano vittime⁵. Serafino scriverà poi come egli abbia potuto e voluto spogliarsi di ogni sentimento, registrando con la sua “macchinetta” i massacri a catena che coinvolgono sia i personaggi (a tal punto che il copione non può essere rispettato fino alla fine) sia gli attori che li incarnano. E come la tigre destinata – nello scenario – ad essere uccisa da un personaggio sbrana, prima di essere abbattuta, uno dei commedianti, così la cinepresa divora la scena senza che la manovella cessi di girare, mossa meccanicamente dalla mano dell'operatore che diventa muto, come il cinema che serve, come i film che la *Kosmograph* probabilmente continuerà a produrre⁶.

È interessante sottolineare che in questa apocalittica estremizzazione della produzione cinematografica, in cui l'operatore riassume in sé tutte le funzioni della fabbricazione della pellicola, Pirandello non affronta che in parte il tema della specificità dell'attore cinematografico rispetto all'attore teatrale. È vero che da un lato egli accenna al fatto che spesso nel cinema muto agiscono dei dilettanti, magari improvvisando, e che dall'altro egli riconosce in Vaira Nestoroff l'esemplificazione caotica, irriflessa, esagitata del nascente divismo cinematografico, fondato non più come nel teatro lirico o di prosa, sulla presenza e sulle doti artistiche di un individuo (cantante, commediante) bensì sull'amplificazione, ingigantita sullo schermo, di atteggiamenti, espressioni, gesti che il cinema muto giustifica,

⁵ È del 1924 la prima stesura della commedia *Ciascuno a suo modo*, in cui alcune situazioni e certi personaggi rimandano a scene e a protagonisti dei *Quaderni*. Cf. il nostro *Referenzialità e epicità in “Ciascuno a suo modo” di Luigi Pirandello*, di prossima pubblicazione.

⁶ Nonostante ormai sia muto – anzi, forse proprio per questo – Serafino si esprime e si racconta per iscritto: infatti i *Quaderni di Serafini Gubbio* sono redatti in prima persona. Egli scrive: «Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico, anche, e con me vendico tanti, condannati come me a non essere altro che una mano che gira una manovella.» (*Quaderni*, cit., pp. 522-533).

esige, impone al di là di ogni comportamento tradizionale⁷. Però, pare proprio che l'impassibile Serafino girando meccanicamente la manovella e riprendendo indistintamente tutto quello che gli accade davanti come in un'unica inquadratura fissa, non scelga mai dei primi piani, ossia degli ingrandimenti in movimento o in piano fisso di particolari soprattutto dei corpi e dei volti. Pirandello cioè inventa un operatore cinematografico che – preoccupato soltanto di calcolare col metro in mano certe distanze – non sembra incuriosito dalle grandi innovazioni che prima la fotografia, ma poi soprattutto il cinema – e in particolare il cinema muto – avevano introdotto, in modo da modificare gli stessi meccanismi della percezione. Invece, un altro scrittore, Massimo Bontempelli⁸, contemporaneo e amico di Pirandello, spettatore e lettore dei *Sei personaggi* e di *Si gira*, insiste sulle novità che prima la fotografia e poi il cinema muto apportano, rinnovando la presentazione e la percezione delle immagini, esaltate nelle nuovissime dimensioni dei primi piani, in cui il trucco trasfigura, accentuando il nero sul bianco, ogni particolare fisiognomico ed espressivo.

⁷ Varia Nestoroff, diventata attrice del cinema muto dopo tormentose e torbide vicende è il tipo stesso dell'interprete esagitata: «Ha in sé qualche cosa, questa donna, che gli altri non riescono a comprendere, perché bene non lo comprende neppure lei stessa. Si indovina però dalle violente espressioni che assume, senza volerlo, senza saperlo, nelle parti che le sono assegnate»; «Forse da anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge [...]». L'attrice diventa personaggio per una sorta di *raptus* dal quale esce spossata e incapace di riconoscersi nella pellicola: non vi è più nessuna distanziazione tra la vita vissuta e la vita recitata, come rischierà d'accadere alcuni anni dopo a teatro per gli interpreti, nel 1929, di *Questa sera si recita a soggetto*: «Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella, ma almeno conoscerla.» (*Quaderni*, cit., pp. 555-557).

⁸ Di Massimo Bontempelli (1878-1960) ricorderemo soprattutto i quattro numeri scritti in francese della rivista «'900' Cahiers d'Italie e d'Europe» e il quinto numero scritto in italiano e in francese (1926-1927) mettendo tra parentesi il numero del volume e quello delle pagine.

Molti studi sono stati consacrati a «900» sia in opere collettive, sia in monografie. Citiamo Antonio Saccone, *Il mito del '900*, Liguori, Napoli 1979; Luigi Fontanella, *"Realismo magico" e surrealismo razionalizzato in Bontempelli*, in «Critica letteraria», n. 36, 1982; Anna Maria Mandich, *Una rivista italiana in lingua francese*, ed. Goliardica, Pisa 1983; Marinella Mascia Galateria (editor), *Lettere a '900*, Bulzoni, Roma 1986; Jean Weisgerber (editor) *Le réalisme magique*, Ed. L'âge d'homme, 1987; Corrado Donati (editor) *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Editori Riuniti, Roma 1992. Ricordiamo anche i nostri: *Gli scritti teorici di Bontempelli e la ricostruzione mitica della realtà*, in «Studi novecenteschi», n. 12, 1975; *Massimo Bontempelli*, Mursia, Milano 1984; *Politica e letteratura nei «Cahiers du '900'»*, in «Cultura italiana», a cura di Ilona Fried, ed. Il Ponte, Budapest 1983; *Massimo Bontempelli e la Francia*, in *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France*, a cura di Mariella Colin, Presses Universitaires de Caen, Caen 1996; *Pirandello e il "realismo magico"*, in *Pirandello e le Avanguardie*, a cura di Enzo Lauletta, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1998; *Scrivere in francese. Bontempelli e i «Cahiers du '900'»*, in *Ecrivains italiens en langue française*, a cura di François Livi, Presses Universitaires de la Sorbonne, Paris 2003.

Chiara Simonigh⁹ ha tratto dagli scritti sparsi di Bontempelli con acume e coerenza – malgrado certe forzature – una sorta di originale e inedito trattato sul cinema, ispirato non già dalla perplessità e dalla diffidenza che tanti letterati dimostravano nei primi decenni del secolo scorso per la nuova arte, ma da curiosità e chiaroveggenza. Drammaturgo, romanziere, pubblicista, compositore, poeta, collaboratore di centinaia di quotidiani e di periodici, Bontempelli fonda nel 1926 una rivista teorico-creativa – «“900”, Cahiers d’Italie et d’Europe¹⁰» – per la quale ottiene la collaborazione di scrittori oltre che italiani, europei più o meno legati alle grandi correnti avanguardistiche e/o creative, polemicamente avverse a ogni realismo, verismo, psicologismo. Pubblicato a Roma dall’editrice «La Voce», il periodico è scritto in francese, per avere la più ampia diffusione possibile, e il suo ideatore riesce – per lo meno all’inizio, nelle sue dichiarazioni programmatiche – a evitare la censura fascista e a non urtare i sentimenti democratici dei collaboratori e del pubblico d’oltralpe. Con «900» Bontempelli lancia il progetto ontologico-letterario della riconquista della realtà oggettiva abolita dal soggettivismo di origine romantica, mediante la scrittura romanzesca, esente da preziosismi letterari, da compiacimenti poetici, da pedanti psicologismi. Al limite – ipotizza paradossalmente Bontempelli – si dovrebbe poter scrivere senza l’ausilio delle parole, trasmettendo immediatamente al lettore immagini, schemi narrativi, costruzioni di mondi “altri” che traspaiano dal nostro, così come si intuiscono degli “altrove” misteriosi contemplando le immagini ingannevolmente univoche dei grandi pittori del Quattrocento italiano. Chiara Simonigh – che legge i testi bontempelliani nella raccolta, da lui stesso curata,

⁹ Cf. nota 2: nel suo articolo la Simonigh non parla del suo importantissimo saggio *Massimo Bontempelli, il nuovo spettacolo*, in I. Fabri, C. Simonigh, L. Termine, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Testo e Immagine, Torino 1998, pp. 125-241. In questo volume, sono stati pubblicati i testi sul cinema che Bontempelli aveva scritto nell’arco di una ventina d’anni in varie epoche e su diversi giornali e raggruppato nel 1938 nell’antologia «L’avventura novecentesca» (Vallecchi, Firenze 1938. Nel 1974 Ruggero Jacobbi l’ha ripubblicata quasi integralmente presso lo stesso editore). Chiara Simonigh scorge nelle pagine bontempelliane considerate nel loro insieme come se si trattasse di un saggio coerente, una presa di posizione eccezionalmente positiva, da parte di un intellettuale italiano, rispetto al cinema, e l’abbozzo di una teorizzazione che ella accosta agli scritti successivi di S.Eisenstein e di R. Arnheim.

¹⁰ I primi cinque numeri di «“900”, Cahiers d’Italie et d’Europe» uscirono ogni tre mesi: i primi quattro furono scritti in francese, il quinto in italiano e in francese (1926-1927); i primi quattro furono pubblicati dalla casa editrice «La Voce», mentre la casa editrice «Sapientia» pubblicò il quinto numero (bilingue) e i successivi dodici numeri mensili, scritti solo in italiano.

dei propri saggi e dei propri articoli, *L'avventura novecentista*¹¹, e non già nell'ambito creativo della rivista d'origine – crede di poter scorgere nella paradossale condanna della parola la proposta della sostituzione dell'immagine filmica a quella inventata dalla scrittura. È vero che Bontempelli propone il cinema come un modello di essenzialità, alieno da preziosismi puristici e da intellettualismi sperimentali, ma non rinuncia di certo alla narrativa come creatrice di immagini con le quali e grazie alle quali realizzare il progetto di suscitare tramite romanzi e novelle una nuova temperie culturale, ad un tempo “realista” e “magica”. È questo lo scopo per il quale i «Cahiers» sono stati fondati: «900» è destinato ad esistere e a propagare il suo programma poetico e costruttivo fino a quando trenta romanzi non saranno stati scritti, tali da «modificare la crosta terrestre». Una volta realizzato questo progetto, la rivista si sarebbe eliminata spontaneamente.

Cinq novécéntistes italiens m'ont fait serment, en cet été torride de Rome, d'écrire et publier chacun un roman par an pour cinq ans: et je me suis ajouté à leur serment: de sorte que, dans cinq ans, nous auront (sic) donné à l'Italie trente romans novécéntistes. (IV, 175)

Bontempelli non esclude – anzi, si augura – che il cinema muto possa essere di stimolo all'arte della parola, senza però sostituirla:

Les gens de cinéma donnent aux gens de lettres une leçon qui devrait leur être salutaire: une leçon d'esthétique. Depuis quelque temps en effet les gens de cinéma, justement déçus par les auteurs professionnels de scénarios s'adressent avec une insistance courtoise et confiante, pour avoir des films, aux écrivains [...] Aujourd'hui plus que jamais, il est nécessaire [...] de remettre en honneur l'invention, la puissance d'imagination, la "fantaisie", dans l'acception la plus commune de ce mot. De ce genre est le raisonnement inconscient qui pousse les gens de l'art muet à s'adresser pour leur matière première aux artistes de la parole¹². (1, 181)

¹¹ Alcuni dei testi teorici pubblicati in francese nei «Cahiers», si trovano già – in italiano – ne *La donna del Nadir (pagine 1922-1923)* Mondadori, Milano 1928 (per esempio, i capitoli 105, 110, 111, 113, pp. 190-201).

¹² È vero che nei *Conseils* con cui si apriva il terzo numero dei «Cahiers» Bontempelli affermava in modo paradossalmente categorico: «N'est pas né écrivain, qui à un moment donné ne ressent pas une haine violente des mots. [...] Les mots ne sont pas beaux. Les langues ne sont pas belles [...] Espérons que le cinéma, qui remplace magnifiquement aussi bien le théâtre que le roman, serve à affamer les gens de lettres au point de les obliger à se choisir quelque autre métier.» (III, 7).

Per il direttore dei «Cahiers», è soprattutto indispensabile che i cineasti non si limitino a portare sullo schermo romanzi sceneggiati o drammi in cui il dialogo sia semplicemente sostituito dai gesti e dalla mimica degli attori costretti al silenzio¹³:

Le problème du cinéma est le plus important des problèmes artistiques de nos jours. Mais j'aimerais que ce ne fût pas un problème. Je voudrais qu'une cinématographie européenne naquît d'un élan instinctif. [...] La faute la plus grande du cinéma a été jusqu'à présent de se nourrir de transpositions du théâtre. Les lois du théâtre sont vieilles et épuisées depuis longtemps, même pour le spectacle théâtral. Nous nous sommes entêtés à les employer pour ce spectacle nouveau, qui doit être tout fait de spontanéité et de virginité: d'ignorance, si je puis dire. Il faut se rappeler qu'il est un art indépendant, qui a ses lois particulières. Ce n'est pas le cas de s'efforcer de les découvrir.

Contrario sia al cinema “puro” sia al cinema d'avanguardia, Bontempelli scorge nel nuovo mezzo espressivo non già il sostituto del romanzo, ma una delle forme più innovatrici dello spettacolo, da cui anche la narrativa può trarre vantaggio:

L'art du cinéma est dans les meilleures conditions pour dominer le public le plus nombreux, le plus varié et complet, pour s'imposer comme l'art central de notre siècle, destiné même à renouveler tous les autres [...] Je souhaite que le cinéma puisse devenir pour le vingtième siècle ce que furent les arts du dessin pour la Renaissance et notre mélodrame pour le dix-huitième et la première moitié du dix-neuvième. (II, 177-178)

Una delle grandi invenzioni del cinema è il “primo piano” il quale impone allo spettatore la percezione di immagini che – a differenza delle figure dipinte e anche delle più moderne fotografie – sono in continua e imprevedibile mutazione, dilatazione, rimpicciolimento. Una nuova espressività si impone dallo schermo alla vita, dove la moda introduce il trucco vistoso delle dive e dei divi che annerisce e imbianca i volti degli attori.

Ora, mentre non pare che – tra il 1915 di *Si gira* e il 1925 dei *Quaderni* – Pirandello abbia insegnato a Serafino come servirsi degli accorgimenti tecnici di un cinema fortemente espressionistico, nel 1924 Bontempelli (che pure non ha ancora lanciato il programma

¹³ Cf. Massimo Bontempelli, *La donna del Nadir*, cit., pp. 215-216 scrive «[...] non è affatto vero che la cinematografia sia un'arte senza parola [...] la rappresentazione è continuamente pervasa da parole, in quanto essa svolge una “situazione” un “intrico” che imperativamente suggerisce un continuo uso della parola con cui l'uomo deve accompagnare i propri atti e drammi.»; «Il cinematografo è la più accorta tra le invenzioni teatrali, data la concezione del teatro come “arte applicata allo spettacolo”»; «Ora, il cinematografo ha già pagato per un altro canto il suo tributo all'estetismo, che ha voluto fare la sua sosta, più o meno lunga, in tutte le arti. Esso fu, l'estetismo delle dive e dei divi, che portò la cinematografia italiana all'orlo del fallimento. Oggi il borellismo è quasi scomparso dal teatro di prosa e dagli schermi.». In seguito però Bontempelli non insisterà più sul carattere “silenziosamente parlato” del cinema muto...

magico-realistico di «900») inventa in un racconto lo strano rapporto che si instaura tra un produttore ricchissimo, una agguerrita *troupe* cinematografica, un attore improvvisato e troppo sensibile ed espressivo, assorbito, risucchiato, allucinato da un personaggio tratto da uno dei drammi popolari più celebri del repertorio italiano postunitario – Corrado, il protagonista di *La morte civile* di Paolo Giacometti¹⁴.

La data è importante: il 20 maggio 1924 Pirandello ha annunciato, durante le prove a Milano di *Ciascuno a suo modo*, messo in scena dalla compagnia Niccodemi, la fondazione del «Teatro d'arte di Roma», che sarà chiamato anche «Teatro degli Undici» (o «dei Dodici») dal numero dei promotori del progetto, primo tra i quali Massimo Bontempelli (nel 1925, tra le prime commedie rappresentate, oltre alla pirandelliana *Sagra del signore della nave* ci sarà anche – scritta appositamente per l'occasione – la *Nostra Dea* di Bontempelli, in cui debutta la giovanissima Marta Abba). Vi sono quindi, in questo periodo, intensi rapporti oltre che di amicizia anche di lavoro tra Pirandello e Massimo, e non stupisce quindi che costui proprio nel 1924 ponga al centro di due novelle impennate rispettivamente sul teatro e sul cinema

¹⁴ Paolo Giacometti (1816-1882) è stato il prolifico autore di un'ottantina di commedie di carattere comico, patetico, tragico, storico, ma la sua fama è legata a *La morte civile*, del 1861, dramma più che verista, tardoromantico, fondato su di una scandalosa legge che condannando all'ergastolo – alla *morte civile* – un individuo, negava alla moglie – ormai praticamente vedova – la possibilità di sciogliere il vincolo matrimoniale. In questo dramma a fosche tinte in cui Émile Zola credette di vedere i prodromi del verismo, Giacometti lungi dall'auspicare che il divorzio venisse introdotto in quanto tale nella legislazione (questo accadrà in Italia soltanto nel 1970) denuncia soltanto l'assurdità di un legame che vincola una donna a un *mort-vivant*. La trama è questa: Corrado, un focoso pittore siciliano, ama, seduce, rapisce e sposa Rosalia, sorella di Alonzo. Costui a sua volta vuol ri-rapire Rosalia per riportarsela a casa. Corrado lo uccide, è condannato all'ergastolo. Sola, abbandonata, rinnegata da tutti – ma sempre sposata – con una bambina in fasce, la giovane donna è raccolta da un medico calabrese (uno scienziato generoso, ateo, laicamente moralissimo) che per far tacere le malelingue finge che la bimba sia sua figlia e Rosalia – con la quale vive in virtuosa castità – la governante. Corrado fugge dal penitenziario e rivuole moglie e figlia. Dopo scene strazianti si accorge che solo la sua morte può assicurare la felicità di tutti, e si suicida avvelenandosi. I più grandi attori dell'Ottocento si sono cimentati con le scene passionali e la lunga agonia del povero Corrado. *La morte civile* fa parte ancora oggi di un certo repertorio popolare, assieme a *Liolà* o all'*Amica delle mogli* (Cf. per esempio il programma del 2003 del «Capo d'Orlando théâtre»).

Quando Bontempelli scrive la sua novella, c'erano già state tre riduzioni cinematografiche del dramma di Giacometti: nel 1910 (regia: Gerolamo Lo Savio, pr. Film d'arte italiana, pr. Ass. S.A.P.F., Paris; in Francia: *La mort civile*; in Spagna: *La muerte civil*), nel 1913 (regia: Ubaldo Maria Del Colle, pr. Savoia film, Torino; in Francia: *La mort civile*; in Olanda: *Dood voor de wereld*; in Spagna: *La muerte civil*), nel 1919 (regia Eduardo Bencivenga, pr. Caesar film; in Spagna: *La muerte civil*).

Nel 1942, c'è finalmente una riduzione “parlata” del dramma, per la regia di Ferdinando Maria Poggioli, con Guglielmo Barnabò, Dina Sassoli, Renato Cialente, Carlo Ninchi. La critica loda le scene nel penitenziario e le carrellate in piena natura. La tematica giudiziarie è rispettata, ma in questo film girato durante la guerra, le scene a fosche tinte dell'avvelenamento (il suicidio d'altronde era mal visto dalla censura fascista, sia letteraria sia cinematografica) sono evitate: Corrado cade – forse per un incidente – in un burrone.

(una sorta di dittico ispirato allo spettacolo all'interno della raccolta *Miracoli*¹⁵) tematiche vagamente (fantasticamente, ironicamente) pirandelliane. Nella prima delle due novelle – *Incidenti in Danimarca* – è come se il narrante scherzosamente attribuisse a un se stesso drammaturgo – in un contesto caotico e burlesco – le innovazioni scenografiche dei *Sei personaggi*, di *Ciascuno a suo modo* e magari anche della *Sagra del signore della nave* in preparazione per il debutto del «Teatro degli Undici». Nel racconto *Incidenti in Danimarca*, Massimo, nella sua duplice veste di narrante e di attore, si finge regista di un inverosimile dramma canino¹⁶ e inventore di un rivoluzionario dispositivo scenico:

E attuai qui il mio pensiero magnifico, cardine di tutto il mio piano di battaglia. Cioè distribuii quelle comparse [...] non sulla scena ma qua e là nella platea, mescolate con gli spettatori, producendo l'effetto che tutto il pubblico si trovasse a essere in certo modo incorporato alla rappresentazione [...] (effetto che è stato poi imitato nel *Kean*, e più tardi da altri [il corsivo è nostro] ma allora era una novità). Collocai due scalette di comunicazione tra palcoscenico e platea. (711)

L'avventura si conclude con un rogo che tutto distrugge e ancora una volta Bontempelli riesce ad evitare che il suo personaggio si inserisca in una carriera e ottenga magari gloria e denaro: ossia, alla fine della novella si ristabilisce di nuovo quella fusione tra l'«io» postbellico, desideroso in apparenza di inserirsi nelle nuove lucrative professioni fiorite

¹⁵ *La donna dei miei sogni e altre storie d'oggi*, racconti scritti per il «Corriere della Sera» tra il 1923 e il 1925, pubblicati in volume nel 1926. *Donna nel sole e altri idilli* (novelle scritte per diversi quotidiani tra il 1925 e il 1927 e uscite in volume nel 1928), *Mia vita morte e miracoli* (1929) e *La donna dei miei sogni* sono state pubblicate nel 1938 in un unico volume dal titolo *Miracoli*. L'editore è sempre, a Milano, Mondadori. Ora *Miracoli* si trova nel primo dei due volumi dei *Racconti e Romanzi*, Mondadori, Milano 1961 (le nostre citazioni sono tratte da questo volume, seguite tra parentesi dai numeri delle pagine) In tutte le novelle l'autore si sdoppia in narrante e attore, come nei due grandi romanzi (entrambi in *Racconti e Romanzi*, cit., vol. I) *La vita intensa* (in volume nel 1920) e *La vita operosa* (in volume 1921), in cui Massimo si misura con le realtà e le tentazioni della vita postbellica, resistendo grazie alla sua inerzia e ai suoi atti mancati alla tentazione di rinunciare alla qualità di intellettuale disinteressato e cautamente critico. Nei *Miracoli*, egli è alle prese con avventure che tramite immagini-chiave o immagini-porta lo spingono fuori dal reale senza che mai questa evasione sia definitiva.

È interessante che le evasioni «magiche» avvengano in luoghi predestinati dalla geografia, dai luoghi comuni, dalle mode culturali a un certo tipo di avventure: a Praga «io» è un medico pigro che cura i malati fabbricando piccoli *golem* a loro immagine e somiglianza, a Budapest è attratto dalla fama del vino *Sangue di Toro*. Nella prima delle due novelle che ci interessano – *Incidenti in Danimarca* – si stabilisce una sorta di catena di identificazioni: Copenaghen = Danimarca = Amleto = teatro = massacro finale, mentre due formule linguistiche prese alla lettera forniscono lo spunto alla trama e al suo scioglimento (esistono «cani danesi», una recita fatta da «danesi» è trasformata in una recita fatta da «cani»; i «danesi» sono scandinavi come gli «svedesi» – gli svedesi sono anche dei fiammiferi – e quindi si infiammano: scoppia un incendio che brucia il teatro. Massimo-regista è libero di tornarsene a casa. Non ha fatto carriera come drammaturgo e regista).

La seconda novella – *La mia morte civile* – si svolge in Calabria, dove Paolo Giacometti ha ambientato appunto il suo celebre dramma *Morte civile*.

¹⁶ *Romanzi e racconti*, cit., vol. I.

durante il conflitto, e il suo **Daimon(Daimone)** socratico che, perplesso durante i tentativi di Massimo di partecipare alla vita degli affari, è pienamente soddisfatto degli insuccessi provocati e/o subiti dalla sua metà velleitariamente “operosa”¹⁷:

Solo ora sono veramente contento, anzi orgoglioso di te. E da questo momento innanzi, lo sento, non sarò più quasi un altro essere al tuo fianco, ma sarò te stesso, e tu me, fusi in una sostanza unica indissolubilmente [...] (371).

La *Vita operosa* è del 1922, gli *Incidenti in Danimarca* del 1924: la distruzione fantasmagorica di un teatro in cui a causa delle “scalette” collocate fra sala e palcoscenico il pubblico e gli attori invadono gli uni lo spazio degli altri può essere intesa anche come una sorta di rito scaramantico, di scongiuro propiziatorio per quel «Teatro d’arte» che con compromessi politici e accomodamenti finanziari Pirandello, Bontempelli, Stefano Landi ed altri volenterosi stavano fondando. Accade così che nella novella Massimo-personaggio, fallendo come drammaturgo, come impresario e come regista salvi la propria integrità di intellettuale non impegnato, mentre in quello stesso periodo Massimo-scrittore, autore della “pirandelliana” *Nostra Dea*, non poteva che auspicare il successo anche finanziario

¹⁷ *Consolazione della filosofia*, cap. IX de *La vita operosa*, in *Romanzi e racconti*, cit. È bene ricordare che la *Vita Operosa* è del 1922. Il capitolo VII, *Laura lontana*, è consacrato a un’esperienza sui rapporti persona-immagine che prelude in un certo senso alle sensitive reazioni di Massimo-spettatore di se stesso nella novella *La mia morte civile*. Qui, l’io-narrante-attore è alle prese con le immagini, teletrasmesse su di uno schermo prodigioso, di una fanciulla – Laura – che è fisicamente “lontana”: «E vidi che lo specchio davanti a me s’era annebbiato come di veli grigi che tutto lo fluttuavano, e già diradavan dai lati verso il centro; fin che il campo si sgomberò e là in faccia a me [...] l’immagine di Laura moveva il capo con dolcezza, levava una mano verso me con un cenno [...]» (346).

L’illusoria vicinanza fisica e l’impossibile contatto con l’immagine appiattita trasmessa da un mezzo meccanico – seppure per l’epoca soltanto ipotetico – sconvolge le coordinate tradizionali della percezione: la vista e l’udito sono gli unici sensi attivati dalla figura di Laura, viva, presente e lontana nella trasmissione in diretta, inaccessibile al tatto: «ma poiché le mani non potevano raggiungersi e sentirsi stringere vive, d’un tratto anche le nostre sostanze s’intesero disperatamente lontane [...] ella apparve tutta spingersi a me col volto pallido e la bocca implorante, m’invase un così disperato e rabbioso furore che quasi cieco e pazzo mi levai, sradicata la poltrona dal suolo la scagliai contro il cristallo infernale che si franse col fragore di cento scoppi». Per giorni e giorni, Massimo impreca contro le invenzioni umane «macerato da un odio torvo contro ogni intelligenza dell’uomo, in un sincero spasimo di desiderio verso l’indifferente inerzia delle cose insensitive e dei bruti.» (pp. 347-348). In questo episodio, l’immagine teletrasmissa con un mezzo ancora soltanto “magicamente” meccanico è accompagnata dalla voce – il che naturalmente non accadeva nel cinema muto. Ricordandosi nel 1937 dell’episodio di *Laura lontana*, Bontempelli scrive che se l’uomo può abituarsi ad ascoltare una voce «lontana e isolata da tutto il rimanente della creatura che la muove» e a vedere «su un piano agitarsi una vicenda di forme solide», non «rinuncia alla sicurezza del primo e più grossolano dei sensi: il tatto». Esso è l’ultimo testimone della realtà: quando Laura gli era apparsa e gli aveva parlato, Massimo che non poteva toccarla, ha infranto lo schermo.

dell'impresa in cui egli era coinvolto assieme a un gruppo di amici commediografi, registi, giornalisti, scrittori.

Più coerente e strutturalmente più interessante è la seconda delle due novelle che in *Miracoli* sono centrate sullo spettacolo – *La mia morte civile* – in cui all'inizio Massimo-personaggio si lascia attrarre dai lauti guadagni offerti ai divi dal cinema muto. Come si è visto, Bontempelli aveva apprezzato il cinema fin dagli inizi, quando la sua specificità era proprio di essere “muto”. Egli scriveva ancora nel 1932¹⁸:

L'immenso fascino che il cinematografo aveva di fronte al teatro era dovuto sia al mutismo eloquente delle larve, sia al loro aspetto fantasmico che riusciva a dar vita a un mondo a due dimensioni, a dare una verità continua e inquietante alla loro monocromia.

Nella novella del 1924, il cinema offre all'attivissimo e volenteroso protagonista dei *Miracoli* (il “doppio” di Bontempelli tentato dalla modernità) una delle avventure più rischiose che egli abbia affrontato, un’“evasione” dal reale nell'immaginario da cui ha rischiato di non poter più tornare indietro.

Tutto comincia quando in un paese della Calabria un “gentiluomo americano” interpellava Massimo che ha sentito discutere con un cameriere:

Sono il direttore della *Dumplay Celestial Company*: appena ho sentito la vostra voce, ho indovinato in voi la stoffa dell'eccellente attore muto. (714)

Se ci riferiamo a quello che nel 1932 Rudolf Arnheim¹⁹ avrebbe scritto a proposito dell'attore trattato alla stregua di un attrezzo «che viene scelto in base a determinate caratteristiche e sistemato al posto giusto», è evidente il carattere stravagante della “chiave”

¹⁸ Aveva scritto nel 1930: «nel film muto la espressione del volto e il movimento della persona si sono perfettamente liberati da quelli del dramma in prosa e svolti in modo autonomo generando appunto un nuovo idioma in sé compiuto e perfetto: questa era la grandezza incancellabile del film muto». E continua anticipando il citato articolo del 1932: «Il fascino e il mistero del muto erano in gran parte dovuti all'aspetto fantasmico delle figure a due sole dimensioni e prive di colori “naturali”. Ogni arte deve trovare il mezzo del suo proprio mistero. Il cinema muto lo ha avuto nel silenzio: in esso nasceva l'atmosfera sensitiva atta a essere animata dal suo atteggiamento di spirito. Il parlato dovrà porre attenzione a non privarsene.».

¹⁹ Citato da Fausto De Michele, *op. cit.*, p. 298.

che apre per Massimo la porta di una possibile carriera di attore del cinema muto, impiegato da una compagnia il cui nome è un omaggio alla *Kosmograph*, con l'ironica sostituzione del semplice "cielo" del magnate di oltre oceano al "cosmo" di Serafino Gubbio.

Assunto paradossalmente per la sua locuzione (per esclusione? per iperbole? per assurdo?) come protagonista di un film muto, Massimo è l'esempio stesso della preferenza accordata dai cinematografari ad attori improvvisati, non professionisti. Ed egli si applica con la sua consueta diligenza a obbedire alle prescrizioni del copione, in cui ovviamente non esistono dialoghi, la polemica anticlericale è ignorata, e tra i personaggi primeggia soprattutto il vulcanico Corrado.

Bontempelli, lettore di *Si gira*, conosceva la voracità della "macchinetta" di Serafino che, al servizio della *Kosmograph*, divorava la realtà imprimendola su lunghi vermi di celluloidi, sviluppati poi in laboratori dall'aspetto di cucine infernali:

Quanto di vita le macchine hanno mangiato con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario, si rovesciava qui, nelle ampie stanze sotterranee stenebrate appena da cupe lanterne rosse che alluciano sinistramente d'una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle preparate per il bagno. (571)

Massimo-Corrado, quanto a lui, è *divorato* non già dalla cinepresa, ma dal personaggio stesso che deve impersonare e che si nutre della sua sostanza vitale, lasciandolo ogni volta vuoto e affamato: e voracemente egli si rimpinza di cibo. Bontempelli stava scrivendo in quel periodo *Nostra Dea*, ossia il dramma di una donna che prende vita soltanto dai vestiti che vengono scelti per lei e che, nuda, è totalmente inerte: vivere per lei significa recitare la parte che le viene imposta dallo stile e dal colore degli abiti che indossa. L'inerzia di Massimo è analoga anche se di diversa origine: essendosi alienato per denaro alla *Celestial Company*, egli si svuota completamente di se stesso – rischia di annientarsi in un mortale *gioco delle parti* – dopo ogni ripresa durante la quale accetta di essere vampirizzato dal personaggio particolarmente violento e passionale che deve interpretare:

Entrai subito a meraviglia nel personaggio vulcanesco²⁰ di Corrado, pittore siciliano e furibondo amante e cognaticida appassionato. Troppo vi entrai. Mi ci consumavo. Il dramma è per Corrado una serie di eventi esasperati: amore, gelosia, odio, omicidio, prigionia, fuga, strazio coniugale e paterno, coscienza della morte civile, suicidio. (714)

Razionalmente, Massimo sa di non essere Corrado, eppure non può non odiare il “gentile attore” che fa la parte del cognato, al quale non «sarebbe importato niente se me la [Rosalia] fossi sposata anche due volte al giorno»; sa che il ratto della fidanzata non è che una scena di una breve durata, sotto l’occhio «polifemico della macchina da presa» – eppure egli continua a correre dopo la fine della ripresa con l’attrice che strilla tra le braccia, lontano dal “campo di posa”.

Occorrono a Massimo lunghi periodi di riposo e soprattutto di supernutrizione tra una ripresa e l’altra, soprattutto quando deve girare le scene in cui lo stesso Corrado, evaso, soffre la fame:

Cominciai i gesti e le svenie dell’affamato. Subito una fame asprissima mi tormentò i visceri. Mi sentivo tutto svuotato, [...] ormai non mi reggevo più. Balbettai fioco fioco: Man ... giare ... Mi portarono piatti colmi di carni rosolate e sanguinanti, smisurati blocchi di formaggio, e vino, e pane, e tutto [...] (716)

Una lunga fame vera mi dilaniava: il mio ventre sussultava vacuo, morso, roso, infelicissimo [...] mi portarono altri cibi e per un bel pezzo ancora divorai, come un diluvio, come un incendio. (717)

Ma il “magico realismo” dello svuotamento dell’attore da parte del personaggio che (come accadrà nel 1929 in teatro per Mommina in *Questa sera si recita a soggetto*) ha rischiato di ucciderlo, non è che un elemento – e neppure il più importante – del “fantastico”

²⁰ Le nostre citazioni de *La morte civile*, sono tratte dall’edizione telematica del dramma, NULLUS AMICUS MAGIS LIBER, del *progetto Manuzio*. Leggiamo, sul carattere di Corrado, affermazioni il cui determinismo ha probabilmente fatto credere a Émile Zola che Giacometti fosse uno scrittore verista: «Egli era veramente una di quelle nature, le quali si sviluppano spesso sotto il nostro cielo di fuoco, presso i vulcani [...]» (p. 5); «È un essere straordinario [...] la sua fisionomia non ha un carattere deciso: non si sa precisamente se esprime la ferocia, il disprezzo, la malinconia, la pietà, il rimorso» (p. 10); «[...] i miei occhi infoscati non videro più che sangue [...] e difatti la mia lama aveva già spaccato il cuore di Alonzo.» (17); «il vizio era nel sangue. Tredici anni di lavori forzati non fecero che aggiungere fiele a questa lava che mi scorre ancora per le vene [...] E mentre nel bagno urlavo per la gelosia, la sferza dell’aguzzino, invece di punire l’omicida, flagellava il marito» (17). Sull’indissolubilità del matrimonio tridentino, si vedano le battute di Rosalia «quando l’aguzzino vi ribadì la catena, lacerò il nostro contratto nuziale» e di Corrado «non è questa la legge che hanno fatto i sacri legislatori». Rosalia d’altronde è pronta a riconoscere che «la donna è una schiava, legata alla volontà del marito, fintanto questi respira». Il “determinismo” di Giacometti sarebbe anche corroborato dal personaggio di Palmieri, il medico che stabilisce rapporti di causa ad effetto tra la fragilità nervosa della figlia di Corrado e la necessità di non rivelarle di chi ella veramente sia figlia. È circondato dai ritratti dei santi laici: Sarpi, Arnaldo, Giordano Bruno, Campanella, Filangeri, Francesco Conforti, Domenico Cirillo. (8).

della novella. È vero che – personaggio cinematografico e non teatrale – Corrado non evaderà dalla pellicola (come farà mezzo secolo dopo, il Tom Baxter della *Rosa purpurea del Cairo*), non fuggerà “nel” mondo come invece aveva fatto nel 1921 la Figliastra alla fine dei *Sei personaggi*. La trasfigurazione “mitica” del personaggio che si proietta nella vita, suggerita da Pirandello²¹ non avviene ora e qui nell’interpretazione bontempelliana dell’immagine cinematografica, in cui le espressioni e i gesti dell’attore sono fissati in una miriade di minisequenze da una macchina, e poi ricomposte sullo schermo da un’altra macchina. L’impennata nel fantastico dell’avventura cinematografica di io-attore è legata proprio alla fase finale, anzi allo scopo ultimo, della fabbricazione e della concezione del film: la sua proiezione. Infatti, l’esperienza più prodigiosa e terrificante di Massimo (che ha incassato somme mirabolanti di dollari) avviene quando egli diventa spettatore – anzi “lo” spettatore – del film che ha girato. Accade che, ad ogni apparizione della propria immagine sullo schermo, egli è costretto ad agitarsi freneticamente come se fosse morso da una tarantola. E non è neppure necessario che egli si trovi in un cinematografo: dovunque egli sia, ogni qual volta le innumerevoli copie della pellicola vengono proiettate in qualsiasi cinematografo, moltiplicate all’infinito, in un perpetuo ricominciare della successione delle sequenze, Massimo pur senza vedere il film, rivive come in una molteplicità di specchi deformanti l’esagitata sofferenza provata nel girare ogni scena.

Bontempelli aveva scritto ne *La vita operosa*:

Le immagini mi presero nel loro possesso (279)

Nella novella del 1924, questo *envoûtement* si traduce in comportamenti involontari e incontrollabili.

²¹ L’idea del personaggio “mitico” creato dalla scrittura, che vive tra noi, è una delle idee-forza dei «Cahiers du “900”». Cf. «Les vrais poètes de même qu’ils créent des mythes et des fables, inventent des types qui roulent ensuite dans la mémoire et le langage des hommes en vivant une existence indépendante de l’œuvre originale.» (I, pp. 181-182).

Lo specchio dei romantici carpiva l'immagine di chi vi si mirava, lo specchio della pellicola ha captato l'immagine frazionata, moltiplicata, riprodotta del narrante-attore costretto ad ogni proiezione del film a ridiventare il doppio speculare – agente e agitato – del personaggio che lo ha “preso in suo possesso”.

Tutto comincia quando Massimo assiste alla *première* del film:

D'un tratto m'invase un gran furore, mentre sullo schermo Corrado, cioè io, ferocemente disputavo contro l'ostinata famiglia di lei. Di qui, fu un crescendo di spasimi rotti da brevi plaghe di vuoto [...] Quando all'ultimo, Corrado là si rotola e dà scatti sotto l'influsso della stricnina, mi trovai tra le poltrone riverso sul pavimento, a sbalzare e quasi morire. (718-719)

La chiave del rovesciamento insolito della situazione – l'essere reale dipende dall'immagine in movimento e non il contrario – è la confusione tra diacronia e sincronia:

Tutto ciò che Corrado aveva sofferto vivendolo in vent'anni, ed io recitandolo in alcuni mesi, ed era atrocemente ora costretto in due ore. (719)

La stratificazione di tempi **dissimetrici** rende vana la fuga nello spazio: è inutile per Massimo disertare i cinematografi, rifugiarsi tra le mura domestiche: le immagini stregate perseguitano l'attore improvvisato che ha “venduto” la sua “novecentista” sensibilità per creare meccanicamente e non con la scrittura delle “atmosfere in formazione”. Sono termini di cui Bontempelli si servirà due anni dopo, quando nei «Cahiers du “900”» proclamerà di voler ricostruire con la narrativa lo spazio e il tempo appiattiti dalla soggettività romantica della seconda Epoca dell'umanità. Massimo è l'ostaggio della sua totale immedesimazione con l'esagitato gesticolare di Corrado:

E ora sapevo benissimo qual era il mio male. Non sperai troppo di liberarmene con l'astenermi dal vedere il mio film. Avevo capito perfettamente che la mia vita e la mia sensibilità erano ormai passate intere là dentro, in quei due chilometri di pellicola, e là erano rimaste, pur legate in misterioso nesso alla fonte loro che era il mio cuore; capii senza dubbio possibile, che ormai ogni volta che quel film si fosse rappresentato, in una parte qualunque del mondo, io durante il tempo del suo svolgersi ne avrei sentito ripetersi in me le fasi e gli effetti. (719)

Ma il colmo dell'orrore – là dove la “riproducibilità meccanica” caratteristica del nuovo mezzo d'espressione fa capo ai più surreali effetti di una temporalità impazzita – si ha quando in sale diverse situate in luoghi lontani gli uni dagli altri, gli orari degli spettacoli non coincidono più (e si prospetta addirittura la possibilità che il film venga proiettato in città situate in fusi orari diversi):

Ricominciò. Ricominciarono. Le due rappresentazioni entro me si accavallavano. A Milano, ecco, facevano gli intervalli più corti e giravano un po' più presto. Mentre (con Roma) le mie braccia stavano assestando il colpo cognaticida, le mie ginocchia (con Milano) si stringevano frenetiche di libertà nella discesa lungo lo spigolo della prigione. Poco più tardi il mio corpo sussultava sul pavimento, mentre il mio viso rideva di gioia contemplando la mia bambina appena nata. (720)

C'è un unico modo per sfuggire alla persecuzione delle immagini che inesorabilmente si succedono su ogni schermo, a volte in tempi diversi, accavallandosi virtualmente a distanza: distruggere tutte le pellicole, dopo averle acquistate con i dollari guadagnati. Ma il denaro non basta e Massimo che ha “prestato” il proprio corpo al cinema perché venisse svuotato della sua essenza e riempito da quella del personaggio, trasformandosi in una moltitudine di immagini impresse sulla pellicola, le quali ancora lo “vampirizzano” aggredendolo dallo schermo, deve vendere alla scienza il suo sensibilissimo cuore affinché dopo la sua morte lo si possa studiare. Non più totalmente padrone di se stesso, Massimo, d'ora in poi, eviterà che gli sconfinamenti al di là del reale rischino di diventare definitivi, attenendosi piuttosto, nei suoi rapporti con l'immaginario, all'equilibratissimo modello della novella *Quasi d'amore*, la seconda dei *Miracoli*. In essa si stabilisce un contatto fragile e misterioso tra un giardino con un muretto e una siepe di gerani visto attraverso il vetro di una finestra, e gli oggetti di una stanza che in quel vetro si rispecchiano:

Due mondi, tutti e due immediatamente di là. Occupano tutti e due lo stesso spazio, ma – questo è curioso – non si mescolano, non si urtano, non si sovrappongono, non si completano. Non si danno né piacere né fastidio. Perché non si conoscono. Servendosi dello stesso spazio si ignorano a vicenda totalmente. Ognuno di quei mondi è opaco in sé, trasparente rispetto all'altro. (688)

Il racconto prende l'avvio dalla ricerca di un punto di contatto tra quei due universi:

Ci deve essere in quello spazio unico che alberga due mondi, ci deve essere un punto nello spazio e nel tempo, un punto, un angolo, un istante, nel quale i due mondi si urtano. (690)

La discrezione e la lievità del contatto trovato (una mano riflessa sfiora davvero il collo di una fanciulla) fa sì che il “miracolo” eviti ogni conseguenza drammatica: siamo lontani dall'estremizzazione delle immagini riprodotte indefinitamente nello spazio e nel tempo dai nuovi mezzi meccanici.

La *Mia morte civile* è una novella centrata sul rapporto attore-personaggio-spettatore di un *film* tratto da una commedia, ossia su due temi ricollegabili a Pirandello: quello sviluppato nella trilogia detta “del teatro nel teatro”, quello simboleggiato da Serafino Gubbio, dalla sua “macchinetta” e dalla sua manovella. L'originalità del racconto di Bontempelli sta nel fatto che l'attore, il personaggio e lo spettatore sono – successivamente e simultaneamente – la stessa persona la quale assimila, vive, rivive fino allo spasimo lo stesso dramma, magniloquente e declamatorio nella sua stesura giacomettiana, vibrante, espressivo, esagitato nella sua versione cinematografica.

Il doppio “pirandellismo” – raccontato e non rappresentato – nella novella *La mia morte civile* sconfina nel fantastico, evade nell'assurdo. Invece, nel 1985 un autentico cineasta – Woody Allen – stabilisce con i protagonisti del suo “film nel film” rapporti più disinvolti e accomodanti. *La rosa purpurea del Cairo* è il titolo sia del film girato nel 1985, sia del film che Cecilia, la protagonista, vede e rivede nel 1933. Tom l'esploratore e Cecilia la spettatrice passano dall'uno all'altro film, mentre Gil l'attore che ha interpretato Tom, e che ora assiste alla sua ribellione, non può trovarsi che nel film-contenitore, a colori, che per noi è cinematografo, ma che per Cecilia e per Gil è la “realtà”. Ora, questa realtà a tre dimensioni

(ossia, la realtà alla quale “noi” spettatori paganti attribuiamo tre dimensioni) sarà alla fine più forte – più attraente – dell’altra – elegante e raffinata ma ripetitiva e limitata – anche per Cecilia. Ella si lascia sedurre dalla banale fisicità di Gil, e dalla sua promessa non mantenuta di portarla con sé, di introdurla nel mondo del cinema – di trasformarla in un’ombra parlante. Il cinema è un’arma a doppio taglio: miraggio banale di iperbolici guadagni e/o luogo di sogni. Abbandonata da Gil che ha ottenuto il ritorno di Tom nella pellicola, a Cecilia non resta che questa seconda opzione ed ella continuerà ad immergersi nel flusso di immagini “meccanicamente assorbite” dalla cinepresa e “meccanicamente riprodotte” dalla macchina di proiezione, sperando che ancora una volta il suo sguardo possa scalfire la tela e far sì che la favola – la quale le si ripete davanti instancabilmente con le sue immutabili sequenze – si schiuda per lei, la spettatrice impregnata dalle infinite repliche “meccanicamente” possibili dello stesso film e lasci che, eventualmente, il protagonista le venga incontro di nuovo²².

Fulvia Airoidi Namer – (Paris IV- Sorbonne)

²² Simili epifanie potrebbero realizzarsi forse grazie alle nuove tecniche visive, uditive, tattili con cui si realizzano le “installazioni”. M questo è un altro discorso.