

PROCESSO PER UN «APOCRIFO» PIRANDELLIANO *A Pirandellian «apocryph»*

Enzo ZAPPULLA

Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano

Fecha de recepción: 28 de noviembre de 2016

Fecha de aceptación definitiva: 5 de diciembre de 2016

RIASSUNTO: Luigi Pirandello sviluppa, sin dalle sue prime visioni nel 1896 dei film di Lumière, un particolare interesse per la cinematografia. Al contrario della maggior parte degli intellettuali italiani, che guardavano al cinema con disprezzo, in molti casi perché spaventati dalla concorrenza che questa nuova forma di intrattenimento avrebbe fatto alla letteratura e soprattutto al teatro, Pirandello pensò subito alla possibilità di scrivere un romanzo che avesse come oggetto il mondo del cinema. A partire da questa prima idea, il grande scrittore siciliano intensificherà i suoi rapporti con l'industria cinematografica dell'inizio del novecento, in un momento in cui le sue scelte erano estremamente influenzate dalle vicende della sua vita personale.

Parole chiave: Luigi Pirandello; cinematografia; sceneggiatura; Stefano Pirandello.

ABSTRACT: Luigi Pirandello showed a special interest in cinema since he first saw a Lumière film in 1896. Unlike the majority of Italian intellectuals, who usually disregarded cinema, in many cases for fear that this new type of entertainment could become a real competitor against literature and particularly drama, Pirandello immediately thought of the possibility of writing a novel based on the world of cinema. This original idea made the great Sicilian writer establish closer bonds with the film industry at the beginning of the 20th century, a period when his choices were fully influenced by his personal life experiences.

Key words: Luigi Pirandello; cinema; screenplay; Stefano Pirandello.

Lucio d'Ambra fa risalire l'operatività di Luigi Pirandello come soggettista e scenarista cinematografico a una sera dell'estate del 1911, allorché lo scrittore promise

al produttore Gerolamo Lo Savio e a Ugo Falena, direttore della Film Arte Italiana, di consegnare loro «entro otto giorni una sceneggiatura alla brava delle *Confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo»; sceneggiatura che, commenta lo stesso d'Ambra, «per fortuna nessuno vide mai».

Ha inizio così un'attività, che, con alterne vicende e con periodi di varia intensità, ricoprirà un ruolo non indifferente nell'itinerario artistico dello scrittore coinvolgendo sempre più anche il figlio Stefano, procurandogli più delusioni che soddisfazioni e culminando infine in una vicenda giudiziaria che ha avuto il non piccolo merito di metterci a parte del suo modo di lavorare in questo settore.

La curiosità di Pirandello per il Cinematografo appena nato risale, ci informa Ugo Ojetti, al marzo del 1896, quando, su suo invito, lo scrittore assistette alla prima presentazione in Italia dei «dodici filmetti» di Louis Lumière in uno studio romano di vicolo del Mortaro. Di certo il vivo interesse per ogni nuova forma espressiva portò Pirandello a vedere altre «proiezioni mobili» nelle sale che rapidamente sorsero numerose in quei primi anni del secolo: «Non solo i filmetti dei Lumière, quindi, ma anche quelli di Pathé, Porter, Remondini, quelli fantasmagorici di Méliés, quelli pieni di effetti speciali di Fregoli».

Mentre la gran parte degli intellettuali del primo Novecento accolsero l'avvento del Cinematografo con grande diffidenza, quando non addirittura con aperto disprezzo, anche per la concorrenza che si temeva potesse fare al Teatro, Pirandello, dall'esperienza di spettatore cinematografico e di visitatore di stabilimenti cinematografici ove si recava a trovare i suoi amici (uno ne era sorto proprio nei pressi della casa dove abitava) concepì, per primo, l'idea di un romanzo che avesse come tema il mondo del cinema. Il 19 gennaio 1904 scrive ad Angiolo Orvieto, direttore de *Il Marzocco*, per informarlo che a giugno, finito l'anno scolastico, darà mano al «*Filauri*, altro romanzo di cui ho già in mente la favola e i personaggi principali». È l'anno in cui vede la luce *Il fu Mattia Pascal*. Tempo prima, nel maggio 1903, s'è verificato l'allagamento della «zolfara grande», motivo scatenante, fra tanti altri, della follia della moglie. Del nuovo romanzo Pirandello non parla più per nove anni. Ne rifarà cenno in una lettera dell'8 gennaio 1913 ad Alberto Albertini proponendogliene la pubblicazione, a puntate, su *La Lettura*, rivista illustrata diretta da Renato Simoni, edita dal *Corriere della Sera*. Il romanzo, non ritenuto adatto ai lettori della rivista, sarà pubblicato prima a puntate, con il titolo *Si gira*, su «La Nuova Antologia» (1 giugno-16 agosto 1915), poi in volume l'anno successivo presso Treves e, infine, con il titolo definitivo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, da Bemporad nel 1925.

Il rifiuto di Albertini giunse in un momento di grave difficoltà anche economica dello scrittore a causa della malattia mentale della moglie a cui era stata diagnosticata «una forma irrimediabile di paranoja, del resto ereditaria nella sua famiglia», sicché «va smaniosamente inseguendo la sua ragione senza poterla trovare in alcun luogo», così confida ad Ojetti il 10 aprile 1914. E continua: «non c'è denaro che basti: tutto quello che entra è subito ingojato, divorato dal disordine che regna in casa da sovrano assoluto e con in capo il berretto a sonagli della follia».

L'assillo economico percorrerà ormai come un *file rouge* pressoché l'intera esistenza dello scrittore malgrado il crescente successo delle sue opere e della sua fama.

Il 27 maggio 1913, all'amico Nino Martoglio, operante alla «Cines», la prima casa di produzione cinematografica sorta in Italia, scrive:

Mio caro Nino, avrei bisogno sabato di, almeno, 500 lire. Potrei averle dalla «Cines»? So che Lucio [D'Ambra] t'ha parlato della mia intenzione di proporti alcuni temi di cinematografia minutamente composti e sceneggiati. Ce n'ho uno *Nel segno* –bellissimo– quasi pronto; qualche altro potrei approntartene fra qualche giorno, e sarei anche disposto a impegnarmi per contratto, a un prezzo decente per ogni *film*, pur d'avere subito, sotto forma d'anticipo, queste £. 500.

Gustoso poeta dialettale, battagliero giornalista, prolifico commediografo, creatore del «Teatro Siciliano», che nei primi decenni del Novecento con Giovanni Grasso e Angelo Musco conquistò i più importanti palcoscenici europei ed extraeuropei, Martoglio è fra i pochissimi intellettuali del suo tempo ad intuire subito le grandi potenzialità del Cinematografo. E se pur ne individua gli aspetti negativi nella concorrenza che fa al teatro togliendogli, con le sale, pubblico ed attori (allettati l'uno –il pubblico– dal minor costo e dal tempo più limitato che richiede, gli altri –gli attori– da un lavoro meno impegnativo, più divertente, meglio remunerato), e nella qualità scadente del prodotto costretto a far ricorso, a causa dell'atteggiamento sprezzante che nei suoi confronti hanno gli autori migliori, a scrittori di scenari, *metteurs en scene* e attori impreparati, ignoranti e arroganti, tuttavia ne intuisce subito le possibilità di sviluppo e di utilizzazione, ne intravede il ventaglio di problemi sociali ed economici che può veicolare. Indica inoltre nell'acquisizione del Cinematografo all'intelligenza e nel suo riscatto dalla mediocrità bottegaia le soluzioni del problema sottolineando quanta influenza possa esercitare sul comportamento sociale di un popolo, quale grande strumento non esclusivamente d'arte, di cultura, didattico e morale possa divenire ma insieme di comunicazione e di persuasione di massa e, quindi, di propaganda politica (lo capirà presto il fascismo che fonderà Cinecittà, il Centro Sperimentale di Cinematografia, l'Istituto Luce).

Divenuto Direttore Artistico della neonata «Morgana Films-Arte» di Roma, il cui motto è «I maggiori autori, i migliori attori», Martoglio si propone di produrre pellicole cinematografiche su scenari di grandi autori, interpretate da grandi artisti. A lui si rivolge nuovamente l'agrigentino il 5 febbraio 1914:

Verga, Bracco, Salvatore Di Giacomo... A gonfie vele! Non potrei fare qualche cosa anch'io? Avrei tanti e tanti argomenti di qualunque specie, tu lo sai! E avrei in questo momento tanto tanto bisogno di guadagnare: tu lo sai! Sono disperato per 500 lire che mi urgono per bisogni immediati e non so come e dove trovare. Protesti procurare di farmele avere a titolo d'anticipazione impegnativa per un lavoro che ti potrei far subito, a richiesta? Due mie novelle *Nel segno* e *Lontano*, drammaticissime e piene di poesia, si presterebbero soprattutto a essere ridotte in *films* e potrei far subito la riduzione: a richiesta; ma avrei bisogno subito di queste 500 lire.

E cinque giorni dopo, il 10 febbraio, nuovamente a Martoglio rinnova la pressante richiesta economica.

Nel Cinema muto italiano –nota alcuni anni dopo Pietro Bianchi– «dal primo disordinato fiorire alla catastrofe del primo dopoguerra, si dovranno riconoscere quelle due impetuose, sincere sorgenti: decadentismo, che nell'Italia di quegli anni voleva dire Gabriele d'Annunzio, e verismo cioè Verga, Capuana, il Pirandello di alcune novelle giovanili, Bracco».

Proprio mentre infuria la polemica tra chi ritiene la Cinematografia una «Forma d'Arte» e chi è critico nei suoi riguardi, vengono realizzati i due film più significativi del cinema muto italiano, il decadente *Cabiria* di Giovanni Pastrone, con le didascalie di Gabriele d'Annunzio, e il verista *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio, da George Sadoul definito il capolavoro del cinema muto italiano, la bandiera della generazione del *neorealismo* formatasi attorno alla rivista *Cinema* (ricordiamo fra i tanti Pietro Ingrao, Antonello Trombadori, Luchino Visconti, Carlo Lizzani) e degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia ove svolge opera didattica Umberto Barbaro. Un film che racchiude –scrive Carlo Lizzani– «il conflittuale dualismo di un'intera epoca fra realtà e fantasia: Lumière: documento, verità, realtà; Meliès: fantasia, immaginazione, sogno».

Sperduti nel buio, tratto dal dramma omonimo di Roberto Bracco, fa parte di una trilogia realizzata da Martoglio per la «Morgana Films-Arte» di cui gli altri due film sono *Capitan Blanco* e *Teresa Raquin*. Nell'accurata rappresentazione della realtà Martoglio utilizza una tecnica di ripresa assai meticolosa, quasi puntigliosa, e un sistema di montaggio innovativo per quel tempo che in futuro sarà perfezionato da Griffith, Pudòvkin, Ejzenštejn, ma pure da Renoir, Carné, Duvivier. Questa la trama: due derelitti, il cieco Nunzio e la trovatella Paolina, frutto d'un capriccio di un nobile libertino, si sostengono a vicenda e tentano di sottrarsi ai loro sfruttatori. Parallelamente scorre la vita del duca di Vallenza, il dissoluto padre di Paolina, preda del malefico fascino di un'avventuriera. Nel testo teatrale il primo e il terzo atto si svolgono in ambienti poveri e malfamati, il secondo in ambienti sfarzosi ed eleganti.

In sede di montaggio –il momento in cui il film prende corpo– Martoglio alterna gli ambienti umili (abiti lisi, gradini e pavimenti sconnessi ripresi in primo piano, coperte di lana grossa incapaci di riscaldare, scodelle sberciate da cui Nunzio e Paolina attingono bucatini da cui sembra colare il sugo) e gli ambienti lussuosi (abiti eleganti, gioielli, arredi preziosi, da cui par diffondono profumi inebrianti di cipria, sigari, belletti). Il tutto con un realismo dalla singolare forza evocativa, precorrendo gli espressionisti che faranno la loro apparizione alcuni anni più tardi. Riprendendo la contrapposizione sin dal prologo del film –eloquente già il sottotitolo *Gente che gode e gente che soffre*– Martoglio ha applicato una delle forme di montaggio più felici, il montaggio di *contrasto* e di *parallelismo* suggeritogli dallo stesso lavoro di Bracco. Un film, *Sperduti nel buio*, del quale –scrive Umberto Barbaro–, «anche solo per questo, non si esagererà mai l'importanza, perché esso servirà a non far più considerare a nessuno snobistica forma di esterofilia l'insistenza sul punto più vitale dell'arte cinematografica: il montaggio».

Le proposte di soggetti e sceneggiature e la richiesta di aiuto economico avanzate da Pirandello a Martoglio non hanno avuto seguito anche per la cessazione dell'attività della «Morgana Films-Arte». È certo però che nessuna ombra offuscò il rapporto tra i due amici come documentato dalla loro stretta collaborazione che diede preziosi frutti, fra il tanto altro, nel 1917, due commedie a quattro mani (*'A vilanza e Cappiddazzu paga tuttu*) e nel 1919 la fondazione della «Compagnia Drammatica del Teatro Mediterraneo»).

Mano a mano che la fama del drammaturgo cresce aumentano le richieste, dall'Italia e dall'estero, di soggetti e sceneggiature tratte dalle sue opere. Nel periodo del muto vengono realizzati tuttavia solo otto film tratti da opere dell'agrigentino: *Il lume dell'altra casa* di Gracci (1918), *Lo scaldino* di Genina e *Il crollo* di Gargiulo (1919), *Ma non è una cosa seria* di Camerini (1920), *La rosa* di Frateili (1920-'21), *Il viaggio* di Righelli (1921), *Il fu Mattia Pascal* di L'Herbiér (1924-'25), *La fuga nella notte* (da *Enrico IV*) di Palermi (1926).

Con l'avvento del sonoro, non apprezzato dallo scrittore siciliano («A Londra ho visto i films parlanti: un orrore! [...] Ma non ostante questo, farò un film-parlante contro i films-parlanti. Un'idea originalissima», scrive al figlio Stefano da Berlino il 22 aprile 1929), che coincide con la fine dell'attività di capocomico (nel 1928, a Viareggio, «è naufragato il sogno capocomicale di Pirandello con un'ultima rappresentazione, avanti alla panche vuote, de *La donna del mare* di Ibsen», così Marta Abba) e con l'inizio del vagabondaggio per l'Europa, l'attenzione di Pirandello verso il cinematografo aumenta non soltanto per motivi economici, concludere il «grande affare» capace di dare visibilità internazionale a Marta Abba, ma pure artistici.

Ancor prima dell'arrivo a Berlino, a Marta Abba da Roma, il 23 settembre 1928, scrive: «in Germania si fa un gran parlare del film dei *Sei personaggi* dov'io prenderò parte come attore».

Via via che il ritmo dell'esistenza di Pirandello diviene frenetico, l'attività scrittorica febbrile, convulsa («Ho nell'anima un incendio di idee» – dichiara a Stefano da Berlino il 22 aprile 1929), le contrattazioni economiche affannose, lo stretto rapporto di Stefano col padre è destinato ad intensificarsi.

Testimonianza preziosa di un legame affettivo e di un sodalizio culturale che ha dell'eccezionale, il carteggio *Nel tempo della lontananza*, intercorso tra il padre e il figlio in un arco di tempo che va dal 15 aprile 1919 al 30 settembre 1936. Vale a dire dalla stagione epifanica del teatro di Luigi e dal rientro a casa di Stefano dalla dura prigionia alla vigilia della scomparsa del drammaturgo, avvenuta, come è noto, il 10 dicembre 1936.

Per il padre Stefano ricopre i ruoli insieme diversi e complementari di segretario, procuratore, amministratore, collaboratore, tenendo le fila di un incessante turbinio di relazioni personali ed epistolari con giornalisti, critici, editori, politici, attori, impresari. Ma è negli anni in cui Luigi verrà coinvolto nell'avventura cinematografica che prezioso diverrà Stefano, intermediario tra case cinematografiche, produttori, registi, in un'epoca in cui il cinematografo ha un atteggiamento ancillare, di stretta dipendenza nei riguardi della letteratura.

Il carteggio ci rivela anche significativi apporti di Stefano nell'elaborazione di testi teatrali del padre. Emblematico il caso di *Non si sa come*. Alla sorella Lietta scrive il 16 settembre 1934:

Tutta l'estate ho dovuto aggiustare a Papà la mira della nuova commedia *Non si sa come*, alla quale, contrariamente al solito, egli s'era messo senza averla né maturata e nemmeno capita bene: tanto che avemmo fin da principio delle vere liti perché egli sosteneva che il lavoro non poteva essere che a protagonista donna. Vedrai tu, quando la leggerai, la strada che ho dovuta percorrere per arrivare, da quel punto di partenza errato, alla meta – sicché io, purtroppo, come t'ho detto, ho dovuto fare l'esperienza di scrivere tutto un secondo atto sbagliato, costringendomi alla fatica di persuaderlo a buttarlo giù, che m'esaurì i nervi per una settimana. Vedergli sciupare uno dei suoi più bei lavori per il pregiudizio di far una grande parte di donna mi dava un'ira che non ti puoi immaginare. Mi pareva addirittura turbata l'armonia dell'universo.

In un appunto di Stefano, non datato, ma collocabile in epoca successiva al ritrovamento da parte di Marta Abba delle disposizioni testamentarie dettate da Pirandello che puniscono Lietta (a cui va soltanto la «legittima») a favore della «figlia di elezione» Marta, nominata erede anche dei diritti di rappresentazioni delle ultime dieci commedie scritte per lei, si legge:

Il *Non si sa come* ha di mio tutto il secondo atto che Papà aveva sbagliato in pieno per la preoccupazione di far la parte importante alla Marta, e quando lo lesse, così sbagliato, a Moissi [l'attore che avrebbe dovuto esserne il protagonista maschile], fu una tale mortificazione che voleva buttar via il lavoro non finito, e non parlarne più: e dovetti trovargli io, in un mese di discussioni violentissime, che mi esaurirono per molti mesi poi ogni facoltà di lavorare per me, dovetti trovargli io tutte le scene e le situazioni e, battuta per battuta, i punti risolutivi del secondo atto, ridando il posto principale al protagonista, che è l'uomo. Come nel terzo atto è *mio e soltanto mio* (per dire solo questo) il vertice di spiritualità a cui s'alza il protagonista quando vuole per sé «la libertà come condanna»; sentimento ed espressioni pienamente miei, e lontanissimi tanto dalle concezioni di Papà che Egli dapprima non li capì, e per lungo tempo credette che io scherzassi, e dovetti farglielo accettare in seguito ad una vera lotta dialettica. [...] E che ora questo «vero sangue mio», donato liberamente per amore da me a mio Padre, vada a finire, per interesse, nelle mani di Marta ... è una delle beffe più enormi che la vita abbia combinato da che mondo è mondo!

Mentre in un primo tempo Stefano aveva avuto cura di mantenere in ambito familiare il rimpianto di aver trascurato il suo proprio lavoro per dedicarsi anima e corpo a quello del Padre, per tutelarne anche l'immagine, ora la rabbia e il disappunto hanno il sopravvento.

Scrittore ormai di statura internazionale, Pirandello non può non essere fra gli autori più ricercati dal Cinema. Lo testimonia, fra l'altro, il grande numero di richieste di «soggetti» derivati dalle sue opere, anche se i film realizzati furono pochissimi e non certamente quelli a cui lo scrittore teneva di più, vale a dire, come accennato,

quei *Sei personaggi* in cui Pirandello avrebbe voluto per sé il ruolo dell'Autore, cioè il suo e per Marta Abba quello della *Figliastr*a. Progetto coltivato fino alla scomparsa. *L'epistolario* fra Luigi e Stefano è denso di notizie sui vari tentativi avviati con le maggiori case cinematografiche europee e americane entusiaste dell'idea ritenuta tuttavia inadatta al pubblico dei cinematografhi. La persistenza di questo progetto, la cui realizzazione «attirerebbe tutto l'interesse del mondo cinematografico mondiale e metterebbe in ombra ogni altra trattativa» (così a Marta Abba) ebbe un'influenza negativa: «un sacco di complimenti per lo scrittore, grande poeta, cui va tutta la loro ammirazione personale; ma poi ti ricantano il solito ritornello che Pirandello non è per le masse ma per la minoranza degli eletti».

E tuttavia insistite, va ribadito, le richieste di soggetti originali o di trasposizioni di opere sue. Nessuna meraviglia, quindi, che sia Stefano a sostituirsi al Padre, pressato da innumerevoli impegni, spesso all'estero, in un'attività che ha il carattere della provvisorietà, la stesura di soggetti o scenari, vale a dire di testi non del tutto compiuti, definiti, ma di servizio, semplici schemi, tracce, appunti, pre-testi destinati alla trascodificazione filmica.

Ulteriore conferma di questa eccezionale simbiosi letteraria un lungo *Memoriale*, ora integralmente pubblicato per la prima volta in appendice a *Tutto il teatro* di Stefano Pirandello.

Nel 1937 il produttore Giulio Manenti cita in giudizio Stefano lamentando che *Il figlio dell'uomo cattivo* da lui acquistato come «soggetto originale» di Luigi Pirandello per realizzare un film diretto dal regista Gennaro Righelli sia in effetti «apocrifo». A riprova produce alcuni fogli manoscritti chiaramente di mano di Stefano.

A propria difesa Stefano redige e deposita un ampio *Memoriale* nel quale non soltanto ricostruisce le vicende dell'opera acquistata dal Manenti, ma descrive dettagliatamente il metodo di lavoro del padre:

Come tutti gli scrittori di grande attività, Pirandello aveva bisogno di un «negro» oltre che d'un segretario particolare e d'un intermediario fedele e capace che potesse salvarlo dai troppi contatti d'affari. E io, oltre a fargli, apertamente, da segretario e da intermediario, gli feci da «negro», ma così segretamente che non lo sapessero in realtà tutti quelli che avvicinavano Pirandello, tra i quali Righelli. Righelli infinite volte ha trattato con me ora segretario ora intermediario e ora «negro» di Pirandello. Sa perfettamente che a Pirandello andavano fatti certi discorsi, e certi altri no, che pure sono necessari: ma questi, perché arrivassero a lui, era meglio farli con me, Stefano. Stefano era una provvidenziale istituzione, per quanti avevano da trattare con Pirandello. Righelli mi conobbe per «negro» di Pirandello fin dai tempi dopo la fine della guerra che io stesi per lui la trama d'un *soggetto originale* di Pirandello su *La nuova colonia*, di cui egli era un innamorato e che ancora non esisteva come commedia: ce n'era un sunto di poche pagine nel romanzo *Suo marito*. Sul quale sunto io lavorai, arricchendolo, per le necessità cinematografiche, di qualche intrigo e di alcuni personaggi secondarii. (Di cui poi si avvale Pirandello stesso quando, qualche anno dopo, scrisse il lavoro teatrale). Piccolo materiale di idee accessorie, di situazioni consequenziali, di sviluppi naturali, che ogni bravo «negro» fa per mestiere, e non sono arte. Non sono l'importante. Righelli lo sa, perché allora ragionammo

tanto, insieme noi due, di queste cose: «e sarebbe meglio fare così» «e guarda se si potrebbe fare invece così», e quando il lavoro fu a questo modo compiuto, e lui lo ebbe in mano e lo acquistò per realizzarlo e cominciò a pagarlo a rate [...], mai per un momento gli passò per ombra di cervello di non avere acquistato e cominciato a pagare per realizzarlo un vero e proprio *soggetto originale* di Luigi Pirandello.

E a proposito de *Il figlio dell'uomo cattivo* che ha avuto ben otto stesure scrive:

Questo soggetto ha avuto parecchi titoli [...]. Titoli di volta in volta o inventati direttamente da Pirandello, per adeguarli ai gusti di chi trattava il soggetto e alle relative «necessità commerciali», o da Pirandello fatti propri accettando un consiglio che poteva venirgli da altri. Naturalmente il valore del titolo veniva solo dal fatto che Pirandello lo facesse proprio.

Chiarisce poi cosa debba intendersi per «soggetto originale»:

Soggetto originale non vuol dire *manoscritto autografo*, come mostra di voler credere il signor Manenti, producendo in prova della sua strana idea che *Il figlio dell'uomo cattivo* non sia di Pirandello certi foglietti della trama scritti di mio pugno e fornitigli da Righelli. La qualifica *soggetto originale* si riferisce evidentemente alla materia trattata nello scritto. Non alla materiale scrittura. L'aggettivo *originale* non si riferisce all'autore dello scritto, ma all'autore della trama stessa, cioè, nel caso, al cinematografato; val quanto dire: «questa è la stesura di un soggetto ideato da Pirandello *espressamente* per il cinematografato. Nessun equivoco è possibile su tale senso da dare alla qualifica *soggetto originale di Luigi Pirandello*. L'importanza di tale qualifica risiede tutta e per intero nell'aver Pirandello autenticato per sua propria la mente che, espressamente per il cinematografato, ha ideato il soggetto stesso».

Una «questione ridicola» definisce pertanto Stefano discutere su a chi appartenga la mano che materialmente ha vergato il testo e puntualizza ancora:

Soggetto originale di Luigi Pirandello non significa alcune cartelle su cui Pirandello abbia materialmente scritto di suo pugno una trama per il cinematografato: significa una trama ideata da Pirandello espressamente per il cinematografato, a differenza dei tanti e tanti soggetti pure essi di Pirandello che il cinematografato ha ripreso e tratto da Lui «trasformando» sue opere drammatiche o narrative preesistenti. La qualifica di *soggetto originale* accresce perciò l'importanza del film che se ne può trarre, in quanto la materia di esso è stata «pensata» da Pirandello direttamente per il cinematografato, e non *adattata*. Se poi per autenticare la paternità di un'opera di Pirandello fosse necessario produrne il manoscritto «autografo», quasi nessuna delle sue opere letterarie potrebbe essergli attribuita, perché quasi nessun manoscritto autografo esiste di Pirandello sia per la sua notoria abitudine di distruggerli, sia perché da almeno quindici anni egli batteva tutto a macchina, ed è notorio anche come battesse, con un solo dito, e pazientemente ricopiando le cartelle dove fosse incorso in un refuso sì da presentare le sue pagine pulite, senza il minimo tratto di penna.

Al riguardo Corrado Alvaro, amico intimo dei Pirandello, ricorda nella Prefazione alle *Novelle per un anno*:

Grigio, diligente, scriveva con un dito sulla macchina come se stesse sempre imparando, e stranamente la sua fatica pareva uno scherzo. Lasciava infilato nella macchina il foglio cominciato, senza ombra di difesa o di segreto. Ve lo poteva anche leggere, perché era di quelli che leggono le proprie cose e poi stava a sentire i vostri commenti come se gli leggeste la mano o le carte.

E il 4 aprile 1929, su *L'Italia Letteraria*, aveva scritto: «Pirandello da Londra a New York, e a Berlino è un uomo con una valigia e una macchina da scrivere. Scrive tutte le sue cose direttamente a macchina, come il tiratore che è sicuro di far centro».

Anche Pietro Solari, che frequentò assiduamente Pirandello durante il soggiorno berlinese, ricorda:

Pirandello con un dito batteva i tasti della macchina da scrivere, senza fretta, eguale, monotono, tutt'uno anche lui con la macchina. Se sbagliava una lettera strappava il foglio, ricopiava tutto e riprendeva a comporre dal punto dove s'era fermato, sempre con lo stesso ritmo, la stessa padronanza. Apriva e chiudeva l'ispirazione come il rubinetto d'una fontana.

Dal *Memoriale* abbiamo conferma anche della paternità del soggetto da cui fu realizzato *Acciaio*, il film sulle acciaierie di Terni, voluto espressamente da Mussolini per glorificare il lavoro italiano, girato dalla Cines con la regia di Walter Rutmann, «uno dei vanti della Cinematografia italiana», stando alla definizione di Stefano.

Questo soggetto è pubblicato (sulla rivista «Scenario») e ognuno può leggerlo. E chiunque abbia una pur superficiale conoscenza dello stile di Pirandello può agevolmente accorgersi che la stesura di *Giuoca, Pietro!*, com'era intitolato quel soggetto, non è di mano di Pirandello. Eppure quel soggetto è *pubblicato* sotto il nome di Pirandello.

Fu acquistato e realizzato e programmato e discusso e ammirato come *soggetto originale* di Pirandello. L'importante è che Pirandello lo ritenne suo, lo autenticò per suo: come in effetti era, anche se... Dio mio, sbalordirò forse il mondo svelando che la stesura della trama era formulata da me, Stefano Pirandello? Allo stesso modo, il soggetto originale da cui fu tratto il film *Terra di nessuno*, altro vanto della Cinematografia italiana: esso è tutto di Pirandello, ma chiunque leggesse com'è scritta la stesura s'accorgerebbe che non è stata scritta da Pirandello.

Aggiunge poi ironicamente: «Tacerò, tacerò, non rivelerò a nessuno, questa volta, nemmeno sotto la tortura, l'autore di quella stesura. No, quel nome non mi sfuggirà dalle labbra».

Il film, realizzato nel 1939, reca come autori della sceneggiatura Stefano Landi, pseudonimo di Stefano, e Corrado Alvaro. Eppure, annota Alvaro, per molti riguardi, si può considerare questo «il film più pirandelliano di Pirandello».

E ancora:

Ho qui tra le mie carte e posso mostrare *Il pipistrello o il Demonio degli spettacoli*. Soggetto originale di Luigi Pirandello per un film comico in quattro parti. Oh meraviglia, anch'esso è scritto tutto di mio pugno per 53 cartelle e termina con altre cinque cartelle dattilografate. Ma questa volta, o caso strano, nella prima cartella manoscritta, di mio pugno, spicca un rigo del nitido corsivo di mio Padre: *o il Demonio degli spettacoli* è stato aggiunto da Lui. E nelle cartelle dattilografate, a pag. 57 è una correzione di pugno di Pirandello; a pag. 58 due sue aggiunte di parecchie parole ciascuna... e tutta la cartella 12, manoscritta, è pure di Pirandello. Questo fatto dimostra chiaramente, lampantemente, quanto ho finora asserito.

Stefano rievoca anche le accese conversazioni con Pirandello quando si discuteva, «senza riserva e senza riservatezza», talora in presenza di estranei, di soggetti o idee per film in cui era difficile

distinguere con chiarezza a chi precisamente fosse da attribuire la paternità degli infiniti particolari che a centinaia proposti, rifiutati, modificati, rovesciati di significato, venivano fuori da tutti i partecipanti. E per cui anch'io dico che fui io ad affacciare l'idea di quell'antagonista perché proprio così mi pare di ricordare: ma sarà proprio vero? Quello che tutti possiamo francamente riconoscere è che il merito di questo fervore *inventivo* restava per intero nella fantasia *creativa* in cui tutti quei particolari s'accentravano e prendevano consistenza e vita: che era la fantasia di Pirandello. Accanto a Pirandello, chi sa come, ci sentivamo tutti bravi a inventare. Bravi come lui. Bravi anche più di lui. Chi sa come, poi, senza Pirandello, siamo tutti in po' meno bravi. So di me, e immagino perciò anche di Righelli.

La vertenza giudiziaria mossa da Manenti si concluse con una transazione. Stefano fu assolto dall'accusa di aver venduto un testo «apocrifio» ma il film non si fece, sebbene un secondo regista, Flavio Calzavara, in sostituzione di Righelli, avesse già steso una nuova sceneggiatura.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARO, C. 2013a. «Pirandello e gli sceneggiatori». *Cinema*, III, 57, 10 dicembre 1938; ora in ALVARO, C. *Scritti su Pirandello*. A. Giannanti. (ed.). Soveria Mannelli: Rubettino.
- 2013b. «Prefazione alle *Novelle per un anno*». In: PIRANDELLO, L. 1956. *Novelle per un anno*, I. Milano: Mondadori, ora in ALVARO, C. *Scritti su Pirandello*. GIANNANTI, A. (ed.). Soveria Mannelli: Rubettino.
- BARBARO, U. 1936. «Un film italiano d'un quarto di secolo fa». *Scenario*, Roma-Milano, a. V, n. 11, novembre 1936.
- CALLARI, F. 1991. *Pirandello e il cinema*. Venezia: Saggi Marsilio.
- PIRANDELLO, L. 1980. *Carteggi inediti (con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo)*. Zappulla Muscarà, S. (ed.). Roma: Bulzoni.
- 1995. *Lettere a Marta Abba*. Ortolani, B. (ed.). Milano: Mondadori.

- PIRANDELLO, S. 2005. *Tutto il teatro* [2004]. Zappulla Muscarà, S. e Zappulla, E. (eds.). (voll. 3). Milano: Bompiani.
- 2008. *Nel tempo della lontananza (1919-1936)* [2003]. Zappulla Muscarà, S. (ed.). Roma - Caltanissetta: Salvatore Sciascia.
- SADOUL, G. 1951. *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un'art. (1909-1920)*. Tomo III, vol. I. Paris: Editionis Denoël.
- SOLARI, P. 1938. «Giornate a Berlino». In: AA. VV. *Almanacco Letterario Bompiani*. Milano: Bompiani.
- ZAPPULLA MUSCARÀ, S. 1985. *Pirandello-Martoglio* [1979]. Catania: C.U.E.C.M.
- 2015. «Pirandello un personaggio in cerca di gloria al Cinema». *La Repubblica*. Roma: ed. Palermo.
- 2016. «Dai fratelli Lumière a Serafino Gubbio operatore». In: AA. VV. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916-2016)*, Milioto, S. (ed.). Atti del 53.º Convegno del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani. Caltanissetta: Edizioni Lussografica.
- ZAPPULLA, E. 1995. *Martoglio cineasta*. Roma: Editalia.