

## A PROPOSITO DEL FILM «LEONORA ADDIO» DI PAOLO TAVIANI <sup>1</sup>



### Glauco Maria Genga

Quello che abbiamo appena visto è un film complesso, a partire dal fatto che è un unico film, seppure costituito da due parti ben distinte: è ciò che mi aveva più sorpreso quando lo vidi la prima volta, nel febbraio 2022, all'uscita nelle sale italiane.

Passo subito la parola ad Andrea Chimento, responsabile di LongTake<sup>2</sup> e critico del *Sole24Ore*, che ringrazio per avere accettato il mio invito. Tengo a ringraziare anche Luisa Comencini, che due anni fa mi aiutò a mettermi in contatto con il regista Paolo Taviani: lo invitai a Milano ed egli, pur essendo quasi novantenne, non si negò. Purtroppo la cosa non si prospettava facile, e non diedi seguito all'idea.

Perché proporre proprio oggi *Leonora addio*? Dopo la pandemia, il mondo è ora teatro di una nuova guerra, anzi due guerre: questo ci ha sorpresi tutti. A mio giudizio, un film come questo è pertinente perché mostra come la psicopatologia, in modo particolare la psicosi, sia qualcosa che coltiva la guerra nella vita di tutti i giorni. Pirandello ha saputo mostrarlo molto bene, ad esempio nella novella *Il chiodo*, e Paolo Taviani se ne è servito in modo magistrale.

### Andrea Chimento

Siamo abituati a collegare Paolo Taviani a suo fratello Vittorio, che è mancato nel 2018: insieme, essi hanno rappresentato la modernità nel cinema, negli anni Sessanta e Settanta.

*Leonora addio*, il primo (e unico) film che Paolo Taviani realizza senza il fratello Vittorio, rappresenta un continuo addio. Pirandello ha avuto tanti funerali, il suo "passaggio a miglior vita" è un tema complesso, sia in termini ideologici che operativi. L'abbiamo appena visto. In realtà, *Leonora addio* è il titolo di un'altra novella di Pirandello, che in un primo momento avrebbe dovuto far parte della sceneggiatura. Dunque, c'è un addio alla base dell'operazione di Taviani. Da qui parte una serie di episodi che sembrano essere altrettanti saluti alla salma di Pirandello, ma allo stesso tempo riguardano una Italia segnata da tanta arretratezza, come nei film precedenti firmati da entrambi i fratelli Taviani.

Questo film a un certo punto diventa qualcos'altro, come fosse un gioco di scatole cinesi in cui si inserisce la rappresentazione della novella *Il chiodo*, una delle ultime composte da Pirandello: anch'essa parla di morte. Oltre a ciò, il film è un grande saluto del regista a suo fratello Vittorio: è come se Paolo avesse messo in scena Pirandello insieme a suo fratello, come avevano già fatto con i film *Kaos* (1984) e *Tu ridi* (1998), i cui episodi erano tratti da *Novelle per un anno*.

Un filone riguarda l'accettazione del tempo che scorre, come ci viene ricordato nell'ultima frase. La morte è presente nei suoi molteplici aspetti, compresa la morte del cinema dei fratelli Taviani. Ed è interessante che a un certo punto si passi dal bianco e nero al colore, con alcune sequenze che richiamano altri loro

---

<sup>1</sup> Il testo che segue è la trascrizione, a cura di G.M. Genga, della conversazione che ha avuto luogo dopo la proiezione del film *Leonora addio* (Anteo Spaziocinema, 18 aprile 2024) alla presenza del critico cinematografico Andrea Chimento, il cui intervento non è stato rivisto dall'autore.

<sup>2</sup> <https://www.longtake.it/movies/leonora-addio>.

film, in una specie di gioco meta-cinematografico, che è anche il loro addio al cinema. Pirandello è stato alla base del loro cinema, che può giocare su tanti temi, dalla filosofia alla maschera alla identità.

Bisogna dire che Pirandello non amava il cinema, eppure inizialmente scrisse un libro importantissimo, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, pubblicato nei primi anni del Novecento, uno dei primi libri che coglie l'importanza della rappresentazione come qualcosa di alienante. Pirandello lo collega con il tema della macchina e della tecnologizzazione. Non a caso, egli si avvicinerà al mondo del cinema solo quando il cinema diventerà parlato, negli anni Trenta, entrando in alcune produzioni e lavorando con alcuni registi quando era ormai verso la fine della sua vita.

Da Pirandello il cinema ha ricevuto molte sollecitazioni e ispirazioni. Ricordo che i fratelli Taviani ispirarono Marco Bellocchio, altro regista pirandelliano. E al di fuori dell'Italia cito solo *Rashomon* (1950) di Akira Kurosawa, il grande pirandelliano per eccellenza, in cui la verità si perde entro tante sfaccettature e tante menzogne, come accade nelle opere di Pirandello.

### **Glauco Maria Genga**

Nella trasposizione della novella pirandelliana *Il chiodo*, una bambina di otto anni viene ammazzata senza un perché. Non credo che vedremo mai *Leonora addio* in prima serata TV: è un film che pone delle domande, c'è qualcosa da capire, e non mi pare che la programmazione dei film in TV vada in questa direzione. È chiaro che il chiodo non può essere caduto *apposta*, come dichiara il giovane omicida: la scena in cui il commissario di polizia si arrovella perché non capisce quel che è accaduto è molto istruttiva. Pirandello scrive la novella come fosse una cronaca. La scrive subito dopo aver appreso la notizia di quell'omicidio in una pagina di cronaca nera di un quotidiano statunitense. Sarebbe interessante ritrovare in emeroteca la fonte, cioè la pagina del quotidiano newyorchese, così da riconoscere il lavoro fatto dal drammaturgo. Il giovane omicida nel racconto pirandelliano non viene incriminato, ma assolto. Nella versione cinematografica di Taviani, Bastianeddu va in carcere e quando ne esce si reca ripetutamente al cimitero a visitare la tomba della sua vittima.

Quando telefonai al regista, gli chiesi qualcosa a questo riguardo. La sua risposta fu: «Pirandello l'ha scritta così, io l'ho scritta in quest'altro modo». Taviani si pensava - diciamo così - all'altezza di Pirandello, al cui lavoro egli aggiunge un secondo lavoro, anch'esso valido e meritevole. La novella pirandelliana è stata per lui la materia prima (espressione di cui Giacomo Contri si è molto servito, traendola dal lessico dell'economia moderna) per la costruzione del suo film.

In ogni caso quell'*apposta* non regge: la bambina, come dicevo, è morta senza un perché. Ed è interessante cercare di ripercorrere i pensieri di Bastianeddu nelle poche scene che narrano la sua vicenda: il momento della partenza dalla Sicilia, in cui il padre lo strappa letteralmente dalle braccia della madre; i passi di danza del ragazzo nel giorno in cui il padre apre il nuovo ristorante cui dà il nome del figlio; il momento in cui il padre manda un bacio alla fotografia della moglie ritratta con aria minacciosa; il fatto che il ragazzo cambi aspetto dopo quel bacio e non voglia sedersi a tavola con gli adulti... sono tutti dettagli che *precedono* la comparsa del chiodo in cui si imbatte poco dopo.

Tutto ciò non porta di per sé all'*inventio* di quella parola: *apposta*, che non è nemmeno una frase. Significa «non vi dico nulla dei miei pensieri». È un po' quello che Jago risponde al doge nell'ultima scena dell'*Otello*: la sua trama era stata scoperta, ma era incomprensibile che cosa l'avesse indotto a portare Otello alla gelosia e all'uxoricidio. Eppure Jago dice: «Non chiedetemi nulla. Quello che sapete, sapete! Da questo momento non dirò più una parola.»<sup>3</sup> Egli sa che verrà torturato e giustiziato, ma ostenta il suo disprezzo per tutti gli altri, perché li considera indegni di un suo atto di parola: il suo è odio militante.

### **Andrea Chimento**

È un film meta-cinematografico: l'elaborazione di un lutto ne connette le varie parti. L'Italia elabora il lutto per la morte di Pirandello, ma anche il lutto per tanti elementi che accadono nella sua storia in quel periodo. Dall'altra parte, è come se il giovane, accanto al cadavere della ragazzina, le dicesse: «Saremo legati per sempre». È una frase forte, soprattutto se si pensa che non ha più la madre. La connessione perenne con la vittima è qualcosa di molto macabro, è il pensiero del tempo che deve passare: «Morirò insieme a te, avrò passato tutta la mia vita con te».

### **Glauco Maria Genga**

---

<sup>3</sup> Shakespeare, *Otello*, V.II.

A mio avviso, Pirandello non amava affatto la Sicilia. In un ambiente chiuso e gretto - dovunque esso sia, certo non solo in Sicilia - chi ha una posizione di potere può decidere di far impazzire qualcun altro. Pirandello se ne intendeva e lo raccontò in molte sue opere. Se guardiamo la prima parte del film con gli occhi dello stesso Pirandello, possiamo prestargli un giudizio molto preciso: «Sono tutti matti!». Infatti i bambini ridono davanti alla piccola bara («È nano, è nano!»). Pirandello detesta la cultura benpensante e ipocrita, che altro non è se non la psicopatologia nella cultura. La storia del ragazzo rappresenta invece l'emergenza della medesima patologia nell'individuo.

### **Raffaella Colombo**

Penso alla prima scena, alla camera di Pirandello morente e alla sua visione dei figli. Due settimane prima di morire, egli ha letto la notizia di quell'*apposta*. Si può supporre che abbia pensato qualcosa come «questa notizia sul giornale è stata scritta apposta per me, perché scrivessi la novella.» Tutta la realtà è insopportabile, dunque Pirandello dice *no* alla recita di quel che è insopportabile. Il ragazzo è l'interprete di questo giudizio di insopportabilità della realtà. L'urlo di quelle ragazzine richiama fortemente l'urlo di sua madre ed è insopportabile. Meglio morta.

### **Anna Saccaggi**

Può dirci qualcosa sulla colonna sonora di questo film?

### **Andrea Chimento**

Le musiche sono di Nicola Piovani, autore delle musiche de *La vita è bella*. In *Leonora addio* abbiamo quel che si chiama *Leitmotiv*, un motivo che crea connessioni quando non ce ne sono a livello visivo. È una scelta stilistica di Paolo Taviani.

### **Fabia Zannier**

Io avevo letto quell'*apposta* nel senso opposto, come un «non potevo fare altrimenti». Quel ragazzo non poteva sostenere la violenza cui ha assistito perché in quel momento ha rivissuto la violenza che aveva subito anni prima, quando era stato strappato dalla madre e dal suo ambiente. Anche la bambina, Betty, aveva già subito un gesto di violenza: il litigio con la ragazza più grande nasceva dal fatto che costei le aveva portato via una collanina.

### **Glauco Maria Genga**

«Non sappiamo se Pirandello avesse una conoscenza diretta di Freud; ma comunque [egli] non esita a parlare delle «morbose teorie del Freud».<sup>4</sup> Così scrive il critico teatrale Roberto Alonge. Altri autori sostengono che il drammaturgo non conoscesse affatto l'opera di Freud.

Ad ogni modo, suggerisco la lettura di un breve e notevolissimo saggio freudiano, *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi* (1924),<sup>5</sup> e di un articolo di G.B. Contri (2004): *Lo psicotico, pazzo d'amore, pazzo di teoria*.<sup>6</sup> Entrambi i testi ci permettono di esplorare il nesso tra verità e imputabilità e aiutano ad interrogarsi su quella parola, *apposta*, con cui Bastianeddu intende impedire a chiunque di rintracciare il movente del suo atto criminoso. Una menzogna di questo genere è realmente un'evenienza drammatica per giudici e avvocati, una difficoltà ulteriore per gli operatori del diritto che sono chiamati ad emettere un giudizio su un crimine che appare inspiegabile. Nella psicosi non vi è alcun mistero, piuttosto c'è rigetto della realtà. *Verwerfung* è il termine usato da Freud, che aggiunge: «nella nevrosi una parte della realtà viene evitata con la fuga, nella psicosi essa viene ricostruita ex novo.»<sup>7</sup> Il delirio (e l'allucinazione, quando è presente) è funzionale a questa ricostruzione: Bastianeddu è convinto che quel chiodo sia caduto *apposta*. A me pare che il film mostri in modo molto efficace come la psicosi sia centrata sull'odio per l'eccitamento: il soggetto psicotico vuole impedire che il proprio pensiero sia, diciamo così, messo in moto dalla realtà esterna. Ne consegue, tra l'altro, un impoverimento del pensiero stesso.

In ciò, aveva ragione Emil Kraepelin, lo psichiatra tedesco che elaborò, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, il concetto di demenza precoce (*dementia praecox*).

---

<sup>4</sup> R. Alonge, *È tempo di sdoganare Pirandello*, in: *Pirandello e l'identità europea : Atti del convegno internazionale di studi pirandelliani*, Graz, 18-20 ottobre 2007, Centro nazionale studi pirandelliani; 57), Pesaro, Metauro, 2007-Casalini id: 2414853" - P. [1-7] [Permalink: http://digital.casalini.it/10.1400/131661](http://digital.casalini.it/10.1400/131661)

<sup>5</sup> S. Freud (1924), *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi*, OSF, Vol. X, pagg. 39-43.

<sup>6</sup> G.B. Contri (2004), [https://societaamicidelpensiero.it/wp-content/uploads/0402BB2\\_GBC3.pdf](https://societaamicidelpensiero.it/wp-content/uploads/0402BB2_GBC3.pdf).

<sup>7</sup> S. Freud, op. cit., pag. 41.