

Tesi – Pirandello e il cinema – Capitolo 3 – Le trasposizioni cinematografiche del Fu Mattia Pascal

scritto da Pirandelloweb.com

Di Immacolata Esposito

Sebbene tutte le rappresentazioni filmiche si ispirino alla trama dell'opera di Pirandello, allo stesso modo ne prendono anche le distanze, modificando, aggiungendo o eliminando particolari. Questo è dovuto, in particolar modo, al gusto del pubblico, che cambia a seconda del periodo, e dell'autore stesso.

[Indice Tematiche](#)



Il Fu Mattia Pascal (Feu Mathias Pascal) – Marcel L'Herbier (1926)

Tesi – Pirandello e il cinema

Tesi di laurea in letteratura Italiana
presentata presso l'*Università degli Studi di Napoli
Federico II.*

Anno Accademico 2019/2020

***Pubblicato per gentile concessione dell'Autrice cui sono
riservati tutti i diritti.***

***È proibita la diffusione in qualsiasi modalità salvo consenso
dell'Autrice stessa.***

Indice

CAPITOLO 1. Le riflessioni di Pirandello sul cinema

CAPITOLO 2. Analisi dei Quaderni di Serafino Gubbio operatore

**CAPITOLO 3. Le trasposizioni cinematografiche del *Fu Mattia
Pascal***

Bibliografia

CAPITOLO 3

Le trasposizioni cinematografiche del *Fu Mattia Pascal*

Il fu Mattia Pascal è una delle opere più note di Luigi Pirandello e tra le più rilevanti della sua intera produzione. Fu il suo primo grande successo, scritto in un momento molto difficile della sua vita.

Il romanzo nasce, infatti, a seguito della grave crisi familiare del 1903: lo scrittore apprende la notizia dell'allagamento della miniera d'Aragona, nella quale il padre Stefano ha investito anche la dote di sua moglie Maria Antonietta. La rovina economica e il conseguente crollo nervoso della donna, spingono Pirandello a mettersi all'opera per guadagnare con la scrittura e così, durante le notti di veglia accanto all'inferma, nasce *Il fu Mattia Pascal*.

Tenendo conto di tutti questi fattori, diversi studiosi hanno evidenziato che si tratti addirittura di un'opera autobiografica, in quanto risulta più che comprensibile quel desiderio di scappar via, di cambiare identità per cominciare una nuova vita che sarà poi la matrice di questo romanzo.

Inizialmente, la pubblicazione apparve a puntate sulla rivista «Nuova Antologia» tra l'aprile e il giugno del 1904 poi il testo fu pubblicato in volume nello stesso anno.

Il fu Mattia Pascal conobbe una nuova edizione riveduta presso Treves nel 1910 e nel 1912, poi presso Bemporad nel 1921, con l'aggiunta, in quest'ultimo caso, di un'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*.

«Dopo le accuse di esagerazione e di inverosimiglianza che gli vengono mosse dagli interpreti e dai lettori, sconcertati dalla sua novità, [...] lo scrittore trova opportuno produrre delle precisazioni e delle dimostrazioni» [1], discutendo dettagliatamente del problema del vero e del verosimile. Pirandello spiega che:

« [...] la vita, per tutte le sfacciate assurdità, piccole e grandi di cui beatamente è piena, ha l'inestimabile privilegio di poter fare a meno di quella stupidissima verosimiglianza, a cui l'arte crede suo dovere obbedire. Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere. All'opposto di quelle dell'arte che, per parer vere, hanno bisogno d'esser verosimili. E allora, verosimili, non sono più assurdità». [2]

[1] S. Campailla, *Il caso Pascal* in L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit, p. 15.

[2] L. Pirandello, *Avvertenze sugli scrupoli della fantasia* in *Il fu Mattia Pascal*, p. 207.

Il romanzo segna una grande svolta nell'ambito della narrativa europea, rompendo con la tradizione chiusa dell'Ottocento e affrontando in maniera originale un tema decisivo del nuovo secolo, quello del rapporto tra verità e finzione e tra verità e verosimiglianza.

Per la prima volta, lo scrittore abbandona i criteri di verosimiglianza e di oggettività cari al Naturalismo e adotta il discorso in prima persona dove il protagonista, Mattia Pascal, si presenta e illustra il racconto della propria vita.

Nel testo si applica già, in modo particolare, la poetica dell'umorismo pirandelliano con i temi essenziali e propri dell'originale arte letteraria di Pirandello.

In effetti, nel 1908 esce il suo saggio *L'umorismo*, laddove lo stesso Pirandello riprende il suo concetto dell'umorismo dal romanzo precedente e lo rielabora. Egli dedica persino il libro alla buonanima di Mattia Pascal bibliotecario, «il confratello che più di qualunque altro ha modificato la sua stessa visione della vita e della letteratura»: [3]

«Così Pirandello prova a far conoscere ai lettori le caratteristiche primordiali dell'arte umoristica, quali: la mescolanza dei contrari (dal pianto al riso), la problematica

dell'identità personale o della diversa/doppia identità legata alla distruzione totale dell'io, la critica della modernità, anzi della civiltà industriale e quella delle macchine». [4]

[3] S. Campailla, *Il caso Pascal* in L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit, p. 15.

[4] C. Bronowski, *La rilettura del romanzo Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello nell'ottica del racconto cinematografico di Mario Monicelli*, «Kwartalnik Neofilologiczny», LXVI, 1/2019, p. 18.

Questo personaggio pirandelliano rappresenta il testimone esemplare dell'assurda condizione dell'uomo prigioniero delle maschere sociali infatti, attraverso Mattia Pascal, Pirandello esprime la sofferenza dell'uomo angosciato dall'impossibilità di sfuggire alle convenzioni e ai vincoli della società e affronta il tema dell'insussistenza di un'identità composta, inequivocabile e fissa; tema che si rivela in tutta la sua forza nel finale, in cui al protagonista non resta che essere, appunto, «il fu Mattia Pascal», dopo aver appreso la notizia della propria morte ed avere simulato quella di Adriano Meis, il personaggio attraverso il quale aveva cercato di vivere una nuova e più libera esistenza.

Tutta la crisi storica ed esistenziale dell'uomo moderno viene così rappresentata in un romanzo che proietta Pirandello in una dimensione europea (l'opera fu subito tradotta in tedesco), ma al tempo stesso lo isola dal panorama culturale italiano, tanto da essere stato per molto tempo poco apprezzato dalla critica, soprattutto sulla scia del giudizio negativo datogli da Benedetto Croce.

La trama della vicenda del protagonista che «diventa il prototipo del personaggio pirandelliano, un personaggio "murato" nell'angoscia della sua solitudine, pronto a disintegrarsi sotto la spinta dialettica, attraversato dal continuo brivido di un umorismo corrosivo e dissacratore», [5] è tanto semplice quanto ricca di vari avvenimenti sorprendenti

e inaspettati.

[5] E. Lauretta, *Come leggere Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1976, p. 32.

La sua è la storia di un bibliotecario, Mattia Pascal, che spiega di voler raccontare le sue vicende che potranno esser lette solo 50 anni dopo la sua «terza, ultima e definitiva morte». [6]

[6] L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit. p. 34.

Pirandello comincia scrivendo dapprima due premesse:

«La prima premessa serve a Mattia Pascal da ingegnoso espediente formale per schizzare le linee delle sue memorie, presentare sé stesso, chiarire i termini del suo progetto di racconto e per avanzare determinati punti di vista del suo autore. Il quale poi sente il bisogno di scriverne una seconda per precisare i contorni del luogo dove le memorie sono scritte dal suo personaggio e tentare la giustificazione del suo agire, adoperando toni semiseri da epistola di polemica romantica». [7]

[7] E. Lauretta, *op, cit.*, p. 27.

Dopo aver spiegato le ragioni per cui si è deciso a scrivere questo libro, il narratore alla prima persona, comincia a descrivere la sua infanzia.

La narrazione ha inizio quando Mattia ha quattro anni e suo padre viene a mancare improvvisamente e rimane con sua madre e il fratello Berto. La famiglia vive a Miragno, un paesino immaginario ligure che, secondo Leonardo Sciascia, ha tutti i connotati di un paese siciliano, tanto da poter affermare che Miragno è Girgenti, paese nativo di Pirandello, perché le atmosfere e i caratteri che si susseguono sono tutti legati alla sua Sicilia. [8]

[8] M. Sità, *Le due vite di Mattia Pascal: dal romanzo al*

film di Mario Monicelli, «Nuova Corvina», 30, 2017, p. 73.

Subito dopo la morte del padre, la famiglia Pascal cade in difficoltà economiche, a causa di un amministratore disonesto, Batta Malagna che lucra e specula sulle loro disgrazie.

Dopo la morte della moglie Guendalina, che non gli lascia figli, l'uomo si sposa con una giovane ragazza, Oliva, che conosce bene Mattia. Malagna, però, inizia a maltrattare anche Oliva perché non riesce a dargli un erede e si mette in cerca una moglie nuova che possa dargli figli. Mette gli occhi su Romilda, sua nipote, amica di Pomino. Quest'ultimo, intimo amico di Mattia e di suo fratello Berto è innamorato di Romilda e chiede così aiuto ai due per far sì che Malagna lasci in pace Romilda.

Nel tentativo di salvarla però Romilda si innamora di Mattia e i due cominciano una relazione clandestina. Un giorno la ragazza chiede a Mattia di portarla via e di fuggire lontano insieme, il protagonista ci pensa, ma qualche giorno dopo riceve una lettera da Romilda in cui gli chiede di lasciarla in pace.

A spiegare cosa è successo ci pensa Oliva: Romilda è incinta e, dato che si pensa che il bambino sia di Malagna, la donna vuole il divorzio. A questo punto Mattia è costretto a spiegare che il figlio non è di Malagna, ma suo.

Tra Mattia e Oliva scatta un'attrazione, i due hanno una relazione, Oliva resta incinta a sua volta e così Malagna decide di tenerla con sé obbligando Mattia Pascal a sposare Romilda, con sommo disappunto della madre della ragazza, la vedova Pescatore.

La situazione a casa di Mattia Pascal diventa critica. Romilda è inquieta, Mattia non trova lavoro, la mamma del giovane è chiusa in sé stessa e si teme che possa essere maltrattata da Romilda e dalla vedova Pescatore.

La situazione si evolve quando una zia porta via da casa la mamma di Mattia, dopo una violenta lite tra Mattia e la vedova Pescatore. A quel punto Mattia esce di casa e incontra Pomino che gli offre un posto di lavoro come bibliotecario.

Il lavoro però è noioso e decide di iniziare a leggere «di tutto un po', disordinatamente; ma libri, in ispecie, di filosofia». [9]

[9] L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 65.

Quando legge va al mare e sente su di sé il peso dell'immobilità della sua vita. Dopo qualche tempo, Mattia diventa padre di due gemelle: la prima muore subito, la seconda invece morirà dopo un anno, in contemporanea con la mamma di Mattia. Questo doppio lutto stravolge il ragazzo che, quando riceve 500 lire dal fratello per il funerale, decide di partire innescando la serie di eventi che darà origine alla sua prima morte.

Mattia con quei soldi va a Montecarlo al casinò, scappando dalla sua vita. Qui osserva i giocatori e inizia a puntare a sua volta, facendosi prendere dalla febbre del gioco che lo porta a vincere in continuazione; e accumulata una buona somma di denaro torna a Nizza con ottanta duemila lire.

Mattia è in treno e non sa cosa fare, se tornare a casa dalla moglie e dalla suocera oppure no. Nell'incertezza scende dal treno, compra un giornale e legge la notizia della sua morte.

In sua assenza, a Miragno, era stato ripescato il corpo senza vita di un uomo che, secondo la moglie Romilda e la vedova Pescatore, era proprio Mattia. Dalla rabbia iniziale Mattia vede la possibilità offertagli dal caso: ora che è "morto" non ha più obblighi. A questo punto, si disfa dell'anello nuziale buttandolo nello scarico della toilette e si costruisce tutta una nuova storia della sua vita, un nuovo aspetto fisico e persino un nuovo nome. Secondo i suoi progetti fantastici d'ora in poi si chiamerà Adriano Meis, nato in Argentina,

cresciuto a Torino con il nonno, poi rimasto solo senza parentela e con la sua rendita che consuma viaggiando.

Dapprima è entusiasta, comincia a viaggiare, visita grandi città dell'Italia e anche la Germania, si sente felice ma dopo un po' capisce che senza documenti non può lavorare, non può fare nulla e così si accorge di come la sua libertà è in realtà fittizia, come la sua identità.

Inizia così ad essere stanco di quel girovagare sempre solo e muto e istintivamente comincia a sentire il bisogno di un po' di compagnia ma quella sua «libertà così sconfinata ma anche un tantino tiranna» [10] non gli consentiva neppure di comprarsi un cagnolino.

[10] Ivi, p. 100.

Quando si avvicina l'inverno, Adriano decide di prendere in affitto una stanza presso una famiglia discreta di Roma, città che gli sembra adatta ad ospitare con indifferenza i tanti forestieri come lui.

Nella casa vivono il signor Paleari, sua figlia Adriana, il cognato Terenzio e un'inquilina, Silvia Caporale, insegnante di pianoforte sola e triste.

Mattia, col tempo, si sente sempre più a disagio in casa Paleari. La sera fissa il fiume che gli sembra il percorso nero e tortuoso della sua vita. Spesso vede Adriana che annaffia i fiori e spera che lei volga il suo sguardo verso di lui. Intanto la signorina Caporale si innamora di Mattia, ma lui è attratto da Adriana. Una notte Mattia scopre che Terenzio, cognato di Adriana, e Silvia Caporale sono amanti.

Una sera Terenzio, tornato a Roma, interroga Mattia sul suo passato. Vorrebbe scappare, ma non lo fa perché ama Adriana. Una sera la signorina Caporale si sfoga con Mattia dicendogli che si sente brutta e vecchia e che il suo amante Terenzio sta cercando di convincere Adriana a sposarlo. La vita prosegue

fino a quando a casa a Roma sbuca un certo "Spagnolo", personaggio conosciuto da Mattia al Casinò. Per non farsi riconoscere, Mattia si fa operare all'occhio per levarsi il difetto di strabismo e sperare di essere meno riconoscibile.

Dopo l'operazione Mattia è costretto a rimanere al buio in quarantena e cerca disperatamente il conforto di Adriana. Una volta guarito, il signor Paleari cerca di coinvolgerlo in una seduta spiritica per introdurlo alla lanterninosofia:

«la quale, parzialmente presente anche nel saggio *L'umorismo*, consiste nel negare alla morte la possibilità di immergerci nel buio e nel terrore. "Sentirsi vivere" è per il Paleari "il triste privilegio" dell'uomo sugli altri esseri viventi; e questo "sentimento della vita" è il lanternino che ci illumina, quando attorno a noi si forma il gran buio delle idee sull'aldilà; fuori di metafora, quando viene meno, come ora, anche la fiducia cristiana nell'esistenza di un aldilà dove i sofferenti saranno premiati». [11]

[11] M. Guglielminetti, *op. cit.*, pp. 99-100.

Alla seduta partecipa anche Adriana e i due sono convinti che sia una frode, ma questo gli permette di tenersi la mano.

Sera dopo sera le sedute continuano e avvengono sempre episodi strani che inducono uno stato d'ansia in Mattia che pensa sia lo spirito del cadavere che è stato scambiato per lui. In tutto questo però Mattia una sera riesce a baciare Adriana.

Mattia fa alcune considerazioni dopo aver tolto le bende per l'operazione all'occhio; è come se si fosse risvegliato e ora che vede nuovamente la luce, Mattia si pente di aver baciato Adriana e ripercorre tutti i momenti che lo hanno portato fino a quel punto.

Adriana interrompe i suoi pensieri portandogli il conto del dottore e Mattia si accorge che qualcuno gli ha rubato dodicimila lire. Sicuramente è stato il fratello di Terenzio

durante la seduta spiritica. Mattia ne parla con Adriana, ma le fa promettere di non dire nulla perché alla fine, riflettendo, si rende conto che non esiste nemmeno per la legge e quindi Mattia prende in considerazione l'idea di andare via. Adriana spiffera del furto e si pensa subito a Scipione, fratello di Terenzio. Per mettere calma, Mattia mente e dice che ha trovato i soldi, ma Adriana non gli crede.

Per sfuggire alla sua situazione decide di far credere a tutti di essersi suicidato e lancia dal Ponte Margherita il proprio cappello e il bastone lasciando nei pressi un biglietto d'addio firmato Adriano Meis.

Quando esce sul giornale la notizia del suo suicidio, Mattia parte prende il treno per ritornare alla sua vecchia vita e durante il viaggio Mattia-Adriano riflette su quei due anni della sua libertà-prigione e riconosce il suo sbaglio.

L'uomo arriva prima a Pisa per far visita al fratello Berto. I due si ritrovano, con grande stupore e Berto gli spiega che Romilda si è sposata con Pomino quindi lui può tornare a Miragno perché il suo matrimonio sarà annullato per legge.

Mattia parte per Miragno ma si sente nervoso e arrabbiato. Arrivato a casa sua tutti lo guardano come un fantasma e scopre che Romilda e Pomino hanno avuto una figlia. Tutti litigano e uno accusa l'altro di quel che è accaduto.

In un primo momento, Mattia vuole far valere il suo diritto per quel che riguarda la moglie ma poi, a causa della bambina, decide di lasciarli vivere in pace e si trasferisce a casa della zia Scolastica, ricomincia a lavorare da bibliotecario e vive come «Il fu Mattia Pascal», aspettando la sua terza e definitiva moglie.

«Mattia, per morire tre volte, ha dunque tre vite e non due: la prima da Mattia Pascal, la seconda da Adriano Meis, e la terza? Se il personaggio fosse o si ritenesse sconfitto dalla sua stessa e stranissima storia, la sua terza vita sarebbe di

nuovo quella di Mattia Pascal redivivo, ma invece no. Lascia la moglie a Pomino, [...] e preferisce rimanere sul filo rischioso della legalità, sceglie paradossalmente di vivere [...] come “il fu Mattia Pascal”». [12]

[12] E. Lauretta, op. cit., pp. 91-92.

Considerato il grande successo di quest'opera letteraria è tuttavia bizzarro constatare che un romanzo così conosciuto e amato dai lettori abbia avuto poche trasposizioni cinematografiche di cui, curiosamente, le prime due francesi: la prima è il film muto del 1925 firmato da Marcel L'Herbier e intitolato *Feu Mathias Pascal*, la seconda è *L'homme de nulle part*, film sonoro del 1937, per la regia del francese Pierre Chenal. L'unica versione italiana, *Le due vite di Mattia Pascal* diretto da Mario Monicelli, apparirà solo nel 1985.

Sebbene tutte le rappresentazioni filmiche si ispirino alla trama dell'opera di Pirandello, allo stesso modo ne prendono anche le distanze, modificando, aggiungendo o eliminando particolari. Questo è dovuto, in particolar modo, al gusto del pubblico, che cambia a seconda del periodo, e dell'autore stesso. Oltre a ciò, le tre pellicole corrispondono a fasi diverse della tecnica cinematografica: il muto, il sonoro in bianco e nero, l'era del colore.

Il primo e più importante adattamento cinematografico del romanzo dello scrittore si deve a Marcel L'Herbier, una delle più singolari figure dell'avanguardia cinematografica europea.

A metà degli anni '20, i drammi di Pirandello suscitarono un grande interesse tra gli artisti e gli intellettuali parigini, uno tra questi era proprio il cineasta francese che nell'aprile 1923, pochi giorni dopo la prima a Parigi di *Sei Personaggi*, pensa di realizzare per lo schermo un'opera del drammaturgo. Eric Allatini, suo socio nella società di produzione, la Cinégraphic-Albatros (costituita da registi esuli russi, i quali hanno una precisa idea del cinema, basata

sull'invenzione visiva e su una grande libertà creativa), gli suggerisce *Il fu Mattia Pascal* ed hanno inizio i contatti con l'autore.

L'idea di scritturare Ivan Mosjoukine per la parte del protagonista è di Luigi Pirandello, come si rileva da una lettera scritta dal figlio Stefano per incarico del padre ed indirizzata ad Allatini: [13]

« [...] Soltanto perché nessuno meglio di lui, a suo giudizio, potrebbe rendere lo spirito del lavoro. Con questo non vuol dire affatto che, se non sarà il Sig. Mosjoukine a interpretare il lavoro, le trattative non debbano arrivare ugualmente ad una conclusione. L'accettazione di mio padre è dunque, come vede, incondizionata». [14]

[13] F. Càllari, *op. cit.*, pp. 306-307

[14] Lettera di Stefano Pirandello datata 24 settembre 1924 in F. Càllari, *op. cit.*, p. 307

Dopo il film *L'Inhumaine*, del 1924, la carriera di L'Herbier aveva subito una battuta d'arresto a causa delle critiche ricevute e considerava *Il Feu Mathias Pascal* come un progetto commercialmente sicuro, facendo affidamento sul recente successo dei diversi spettacoli pirandelliani sul palcoscenico parigino e sulla presenza dell'attore russo Ivan Mosjoukine, una delle star più famose del cinema francese degli anni '20. Per queste motivazioni, il regista accetta tutte le condizioni per la realizzazione del film. [15]

[15] A. Williams, *Pirandello at the Movies: L'Herbier, Chenal, and the Late Mattia Pascal*, «L'Esprit Créateur», Vol. 30, No. 2, The Film & the Book (Summer 1990), p. 16.

La prima visione parigina avviene nel settembre 1925 mentre in Italia il film arriva agli inizi del 1926. *Il feu Mathias Pascal* è la prima pellicola straniera tratta da un'opera dello scrittore agrigentino, destinata a rimanere una pietra miliare nella filmografia pirandelliana.

Il film fu il risultato di un compromesso fra esigenze spettacolari (l'opera era destinata al grande pubblico) e libertà espressiva del regista, ambiziosamente incline all'avanguardia, innovatore e sperimentale (ricordiamo *Le carnaval des vérités* del 1919 e il *Don Juan et Faust* del 1922, visto e applaudito dallo stesso Pirandello). [16]

[16] P. Di Sacco, *op. cit.*, p. 129.

Il drammaturgo siciliano non seguì da vicino la realizzazione ma «guardò con estremo interesse a questo esperimento, accordando la massima fiducia ad un regista di cui aveva avuto modo di apprezzare la maturità e insieme l'estrema libertà artistica». [17]

[17] V. Attolini, *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini a oggi*, Bari, Edizioni Dedalo, 1993, p. 28.

Pirandello approvò dunque tutte le modifiche apportate dal regista, lasciandogli, in un certo senso, carta bianca e rimase molto soddisfatto del risultato artistico, tanto da scrivere a L'Herbier una lettera d'elogio per congratularsi personalmente, confermando in questo modo la totale fiducia, posta sin dall'inizio, sia nel regista francese che nell'attore protagonista. [18]

[18] F. Càllari, *op. cit.*, p. 308.

Di questa pellicola sono diversi i fattori che colpiscono, a cominciare dall'impianto pittorico della fotografia, dall'interesse per l'architettura degli spazi e dell'arredamento, dal ritmo musicale del montaggio: tutti elementi che intendono tradurre in termini armonico-visivi i temi tipici delle avanguardie europee degli anni Venti: il fantastico, il fantasma, il doppio e le sorprendenti avventure dell'individuo estraneo alla socialità e non riconciliato col mondo, mediandoli però secondo quel criterio della modernità attenta alle leggi del mercato e in sintonia con le attese del pubblico che in Italia Bontempelli aveva teorizzato in

“Novecento”. [19]

[19] P. Di Sacco, *op. cit.*, p. 130.

«Nel film di L’Herbier l’originario *plot* narrativo [...] viene ristrutturato in immagini di impianto pittorico o architettonico e ricomposto nel montaggio secondo ritmi musicali, in armonie, contrappunti, fughe. La retorica del discorso narrativo diviene retorica del discorso musicale; il passaggio avviene attraverso l’immagine, nel riscatto della fotografia da mezzo di riproduzione a mezzo di ricostruzione-invenzione [...]. Il tema del *Si gira!*... pirandelliano, apologia negativa della macchina da presa in quanto macchina che riproduce, viene rovesciato, negli stessi termini, dai teorici e pratici del cinema che vedono invece in essa il mezzo di liberazione dell’immagine del referente, nello *shock* visivo che rivela ciò che la parola occulta». [20]

[20] F. Angelini, *op. cit.*, pp. 70-71.

L’Herbier legge il romanzo di Mattia Pascal come una fantasmagoria su base realista e sulla tematica del doppio, trovando in Pirandello un intrigo paradossale da svolgere in chiave fantastica ma allo stesso tempo quotidiana e realistica, assumendo cioè sul serio l’*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, aggiunta in appendice nell’edizione del 1921: vale a dire che la realtà è più fantastica della fantasia e, insieme, incredibilmente vera. [21]

[21] P. Di Sacco, *op. cit.*, p. 130.

La lettura del regista francese è per Franca Angelini innovativa:

«perché assume Pirandello tra gli ultimi narratori del fantastico, nella tradizione di Hoffmann, Poe, Chamisso – cui il saggio *L’Umore* fa esplicito riferimento – Maupassant, Wilde, James; e insieme coglie col termine approssimativo di realismo [...] un procedimento narrativo proprio a Pirandello;

quello di usare un dispositivo con referenze alla realtà (nomi, fatti, descrizione dei personaggi, degli ambienti, della topografia, geografia ecc.) per depotenziare la carica inquietante, l'aura romantica del fantastico e *contemporaneamente* per svuotare quella stessa realtà evocata del contenuto di verità e certezza con cui si fonda nell'ideologia verista». [22]

[22] F. Angelini, *op. cit.*, p. 73.

Marcel L'Herbier è molto sagace nel notare che *Il Fu Mattia Pascal* è un romanzo che va verso il cinema, in quanto ci sono continue metafore che circolano intorno alla vista e al vedere (gli occhiali, l'occhio strabico di Mattia Pascal, il lanternino) che sostanzialmente vogliono far capire come gli occhi molto spesso non siano altro che i percettori di un senso ingannevole.

D'altra parte la stessa doppia essenza di Mattia Pascal è illusoria e per questo votata al cinema, che per sua natura è l'arte dell'illusione, ma mentre il romanzo si regge sul raddoppiamento (i due fratelli, una doppia paternità, le due gemelle, i due nomi per il protagonista, Adriano/Adriana, la durata dell'azione di due anni e due mesi) sostenuto dal vedere storto di Mattia, nel film questa ossessione per il doppio viene eliminata, anche se il fulcro su cui ruota la vicenda è sempre costituito dallo sdoppiamento della personalità di Mattia, che assumerà un'altra identità nella figura di Adriano Meis; sarà solo questione di un nome perché il suo aspetto fisico rimarrà identico: non si taglierà la barba, non si farà crescere i capelli, non porterà gli occhiali azzurri e soprattutto non raddrizzerà l'occhio. «Per scinderlo, il film deve ricorrere alla doppia immagine, allo sdoppiamento, a quello che potremmo chiamare un'immagine mentale». [23] Ivi, p. 75.

Pertanto, sarà l'occhio della macchina da presa a coglierne le diverse sfaccettature, ricorrendo a procedimenti tecnici per

quei tempi abbastanza innovativi e, quindi, a trasformare la realtà.

Inoltre, nel romanzo vi sono dei monologhi, dei ragionamenti filosofici e soprattutto tutta una serie di *gags* verbali, tipiche dell'umorismo pirandelliano, che non era facile rendere visivamente [24]:

«E allora L'Herbier, piuttosto che riprendere una sequenza del romanzo alla lettera, pedissequamente, facendone perdere la polivalenza semantica tipica della composizione e struttura letteraria, ricorre a quelle che lui stesso definisce le "images de substitution": cioè, in altre parole, sostituisce una scena con un'altra per riuscire a rendere visivamente il senso e il significato che, se essa fosse stata riprodotta così com'era nel romanzo, avrebbe perso». [25]

[24] [25] N. Genovese, *Pirandello e il cinema: Il fu Mattia Pascal dal romanzo allo schermo* in A.a.V.v., *Magia di un romanzo. Il fu Mattia Pascal prima e dopo*, Atti del convegno internazionale Princeton 5-6 novembre 2004 a cura di Pietro Frassica, Novara, Interlinea edizioni, 2005, p. 170.

Il regista trasforma radicalmente la struttura del romanzo pur mantenendone pressoché inalterato lo spirito, quel misto di tragico, di comico e di umoristico nel senso pirandelliano del termine. L'occhio della macchina da presa invece dell'occhio strabico di Mattia Pascal, la terza persona invece della prima comportano una mutazione fondamentale; nel film il protagonista non si racconta, non riflette in quanto Marcel L'Herbier elimina il flashback, il tempo soggettivo e deformante della memoria, per promuovere invece una linearità che si riflette nell'aspetto esteriore di Mattia che vive la sua vicenda in diretta assieme al pubblico che segue la storia, senza poter imporre la sua visione distorta e strabica del mondo, che invece nel romanzo era simbolicamente rappresentata dal suo strabismo.

«Nel film, il protagonista viene presentato [...] attraverso il buco della serratura; che figura esattamente la sua posizione passiva, il suo essere oggetto di uno sguardo esterno, quello della macchina da presa». [26]

[26] F. Angelini, *op. cit.*, p. 76.

Tutti questi cambiamenti non impediscono al cineasta di fare in modo che nella vicenda di Mattia Pascal, la realtà sia quasi più fantastica della fantasia stessa, proiettando i fatti su uno sfondo quasi soprannaturale, spingendo le immagini e le atmosfere verso toni principalmente onirici.

Il finale a carattere prevalentemente simbolico è perfettamente intonato con il resto del film: il protagonista trova nella morte del vecchio Mattia una paradossale libertà che lo porta a incamminarsi verso una nuova vita. Mentre nel romanzo l'assunzione dell'identità del protagonista è impossibile nel film Mattia Pascal torna al paese d'origine «come un vendicatore e nella forma vampiresca di un morto vivente [...] viene risarcito delle passate angherie: una soluzione anch'essa ottimistica, del tutto assente nel romanzo»: [27] Ivi, p. 77.

«Le mutazioni tra la forma romanzesca e quella filmica comportano dunque omissioni, aggiunte, tagli, spostamenti. Nei termini di Tomacevski si potrebbe dire che il film conserva i motivi dinamici del *plot*, quelli che servono al passaggio da una situazione ad un'altra (bibliotecario-matrimonio-morti delle persone amate- viaggio-vincita alla roulette-apprendimento della propria morte-arrivo a Roma-innamoramento-furto-ritorno) e non quelli statici (che nel romanzo sottraggono ai precedenti ogni valore propulsivo e ogni "ottimismo")». [28] Ibid.

A differenza del romanzo, nella trasposizione di L'Herbier compare il lieto fine: il protagonista infatti torna a Roma e sposa Adriana. Il suo finale era presumibilmente destinato a

soddisfare gli spettatori di quel tempo per i quali la triste conclusione di Pirandello sarebbe in contraddizione con le aspettative convenzionali di un film che vede come protagonista Mosjoukine. [29]

[29] A. Williams, *op. cit.*, p. 19.

Il clima del film è espressionistico-surrealistico tanto nella recitazione di Ivan Mosjoukine quanto nella superba e insolita scenografia di Cavalcanti e del suo collaboratore Lazare Meerson. L'ambientazione ligure della vicenda è posta a Montepulciano, uno scenario per spazi astratti usato in senso metafisico, dove il referente si perde, a vantaggio di una visione astratta, di una pura organizzazione dello spazio. «Mentre la Roma che nel romanzo era città babelica, archeologica e insieme moderna [...] subisce una specie di promozione turistica» [30] e viene presentata come una somma di cartoline altamente stilizzate.

[30] F. Angelini, *op. cit.*, p. 78.

Alcuni critici ritengono che il lavoro del regista francese abbia completamente travisato il romanzo ma contrario a questi giudizi è Nino Genovese in quanto, secondo lui, Marcel L'Herbier è stato l'unico a coglierne, in qualche modo, lo spirito complessivo. [31]

[31] N. Genovese, *Pirandello e il cinema: Il fu Mattia Pascal dal romanzo allo schermo*, cit. p. 171.

Su questa stessa lunghezza d'onda è anche Leonardo Sciascia che ha elogiato molto il lavoro fatto dal cineasta francese, affermando «di aver appreso il nome di Pirandello, per la prima volta, proprio dai titoli di testa del film di L'Herbier», [32] andando poi a cercare il libro proprio per l'impressione suscitata dall'interpretazione dell'attore russo Ivan Mosjoukine che per primo interpretò il ruolo di Mattia Pascal e a cui lo scrittore dedicò, successivamente, persino un saggio.

[32] Ivi, p. 172.

Secondo il giudizio dello scrittore in lui «aleggiano le ombre di uno nessuno centomila personaggi, un personaggio, quindi, lui stesso pirandelliano, come lo è – sicuramente più degli altri due– il film di L’Herbier». [33] *Ibid.*

Nel 1937 esce un altro film che vede Mattia Pascal come protagonista, a dirigerlo è ancora una volta un regista francese, Pierre Chenal.

Come è noto, questa seconda versione cinematografica fu girata contemporaneamente in due versioni, l’italiana e la francese, scena per scena, sequenza per sequenza, sia per gli interni che per gli esterni ma gli interpreti principali furono gli stessi: Pierre Blanchar e la coprotagonista Isa Miranda.

Quello di Chenal «è un film di grande impegno produttivo e insieme di impianto dimesso, inteso a collaudare un cinema “realista” ». [34]

[34] F. Angelini, *op. cit.*, p. 79.

Alle riprese partecipò anche Luigi Pirandello che compilò personalmente i dialoghi e diresse la recitazione della versione italiana fino alla malattia polmonare che lo portò alla morte nel dicembre del 1936:

«La lavorazione del film si svolse dall’ottobre al dicembre del 1936, dopo una laboriosa stesura dello scenario, in due tornate, scritto dallo stesso regista in collaborazione con Christian Stengel e Armand Salacrou e in stretto scambio di idee con Pirandello il quale la seguì da vicino con frequenti visite negli studi della Caesar (e mandò il figlio Stefano quando non poté recarvisi) dando consigli al regista e agli attori italiani. Lo scrittore se ne stava appartato su una di quelle sedie pieghevoli di metallo e di tela tuttora in uso, aveva una broncopolmonite trascurata e continuava a fumare una sigaretta dopo l’altra per speciale permesso ottenuto (con un

pompieri che lo vigilava nascosto dietro le quinte); il produttore conte Sandro Ghenzi per riscaldarlo gli fece accendere un padellone da 5000 watt dietro le spalle e questo fu una concausa della sua fine: tornato a casa il 5 dicembre proprio dagli stabilimenti della Caesar, si mise a letto e vi morì cinque giorni appresso. Ricordo la figlia Lietta che un giorno con rinnovato dolore mi disse: "L'ammazzo il cinema!". Nei teatri di prosa quel padellone fu battezzato "Pirandello" e per molti anni fu chiamato così: "Dammi un Pirandello!"».

[35]

[35] F. Càllari, *op. cit.*, p. 336.

I diritti furono ceduti per 65.000 lire ma con una clausola in cui si consentiva «piena libertà nell'eseguire la sceneggiatura ma senza diritto alcuno di imporre modifiche al testo e libertà di varianti al titolo originale». [36] *Ibid.*

Di fatto le cose andarono diversamente a cominciare dal titolo, cambiato in *L'homme de nulle part*. In seguito, per ragioni di lucro, Pirandello approvò il maggior sviluppo dato al personaggio di Luisa- l'Adriana del romanzo- e persino il radicale mutamento del finale, compromettendo «con un *happy end* convenzionale, il senso dell'avventura metafisica di Mattia Pascal. È da presumere perciò che, nonostante la condiscendenza mostrata dal drammaturgo, il finale sia stato da lui sottoscritto contro voglia». [37]

[37] V. Attolini, *op. cit.*, p. 42.

Difatti, nel romanzo il protagonista non provvede alla rettifica del macabro errore ma si adatta a vivere nell'ombra, non essendo altro che «il fu Mattia Pascal»; nel film invece il protagonista diventa a tutti gli effetti Adriano Meis, con falsi documenti procuratogli dal marito della vedova Pascal, per aver la promessa della sua sparizione e sposare così la donna che ama.

A differenza del romanzo e dell'adattamento di L'Herbier, ne

L'Homme de nulle part i fatti non sono narrati al passato ma al presente, caratteristica della maggior parte del cinema sonoro. Questo è anche, non a caso, il tempo presente della forma teatrale, il contesto cinematografico di questi anni è molto diverso da quello del film l'herbieriano in quanto l'avvento del sonoro nel cinema europeo, alla fine degli anni '20, provocò una rinascita dei modelli teatrali. L'atto stesso di rifare un film del decennio precedente era un modo per affermare la continuità con le tradizioni più vecchie, ampiamente scartate dal cinema muto. [38]

[38] A. Williams, *op. cit.*, p. 22.

In aggiunta, egli si concentra soprattutto sul lato grottesco di un mondo in cui regna il caos e, pur non essendo stato immaginato da Pirandello come un personaggio teatrale, si potrebbe sostenere che Chenal abbia scelto di fare un film degno di Pirandello il drammaturgo, al contrario di L'Herbier che è stato invece più fedele al romanziere. [39] Ivi, p. 24.

«L'eccesso fantastico del regista Marcel L'Herbier cede il posto alla verosimiglianza» [40] ma mentre L'Herbier resta più vicino alla narrazione di Pirandello, Chenal appiana la storia, inserendo dettagli che aggiungono profondità ai personaggi e ne rendono il comportamento, e le varie svolte della trama, più verosimili.

[40] F. Angelini, *op. cit.*, p. 79.

Per giunta:

«L'ampia parte costituita dal soggiorno romano, che si conclude felicemente col matrimonio di Adriano Meis con Luisa, è più vicina alla sensibilità di un regista come Chenal, abile narratore di trame che dalla precisa descrizione ambientale traggono i loro maggiori meriti. Ciò favorì una messinscena in cui ai brividi esistenziali suggeriti dal romanzo si sostituiscono pagine di spiccato realismo, che se non disperdono del tutto i succhi pirandelliani ne ridimensionano

notevolmente il senso. Il Mattia di Chenal più che determinare il proprio destino sembra essere determinato dagli incontri casuali e fatali con i più strani personaggi con i quali, confrontandosi, riesce talvolta ad esprimere il senso di quella perdita d'identità che è nel testo pirandelliano». [41]

[41] V. Attolini, *op. cit.*, p. 42.

Di conseguenza ne *L'Homme de nulle part* c'è molto di più di quanto ci sia nel romanzo, questa seconda versione cinematografica dell'opera di Pirandello ha il respiro delle produzioni del cinema del Fronte popolare e predilige il gusto satirico alla riflessione pirandelliana dell'uomo che non trova pace neppure nella nuova identità:

«Ora, nella Francia del Fronte Popolare, Pirandello si legge in chiave realistica; anche in Italia viene fondato quel tipo di cinema che si annuncia con forti venature populiste, come cinema del documento umano, per le masse, sostanzialmente ap problematico ed ottimista. Quanto *Il Fu Mattia Pascal* di Pirandello, del 1904, stesse stretto in questi panni è inutile sottolineare». [42] Ivi, pp. 79-80.

Per queste ragioni il critico Nino Genovese ritiene che la coproduzione italo-francese, presenti un difetto: «quello di riprendere dal testo originale solo la trama e di porla su di un piano strettamente realistico, senza riuscire a cogliere la complessità e la polivalenza segnica del romanzo». [43]

Tuttavia, questo limite è riscattato dalla presenza nel film del cosiddetto "relativismo pirandelliano" nel senso che il personaggio appare diverso a seconda dell'occhio di chi lo guarda: anche se questo, secondo il suo giudizio, non può bastare a rendere lo spirito profondo del romanzo. [44]

[43] [44] N. Genovese, *Pirandello e il cinema: Il fu Mattia Pascal dal romanzo allo schermo*, in A.a.V.v., *Magia di un romanzo. Il fu Mattia Pascal prima e dopo*. cit. p. 169.

Il terzo e ultimo adattamento del romanzo di Luigi Pirandello fu realizzato da Mario Monicelli nel 1985 e prende il titolo di *Le due vite di Mattia Pascal*.

A differenza di Marcel L'Herbier e Pierre Chenal, che restano fedeli all'epoca in cui si svolge la vicenda narrata da Pirandello, in questa terza trasposizione il regista italiano trasporta la storia agli anni Ottanta. Questa però non è la sola variante poiché «del romanzo è stato preso solo lo spunto, che è attualissimo, e una certa meccanica». [45]

[45] F. Càllari, *op. cit.*, p. 418.

Mario Monicelli incontrerà non poche difficoltà nel suo tentativo di riportare sul grande schermo il personaggio Mattia Pascal, la dice lunga anche il fatto che ci siano due edizioni del film: esso nasce infatti come sceneggiato televisivo in tre puntate trasmesse in seguito dalla Rai ed ha conosciuto un passaggio festivaliero a Cannes in una versione ridotta:

«La difficoltà era proprio quella di scegliere ciò che più fosse necessario alla storia e ciò che, invece, si sarebbe potuto tralasciare. Leggendo Pirandello capita spesso di trovarsi di fronte a dei riferimenti che, ad una prima lettura, potrebbero sembrare secondari, poi nel corso della storia si capisce che quell'elemento, apparentemente insignificante, acquista improvvisamente una certa rilevanza. Anche per questo Mario Monicelli decise di essere affiancato, nel lavoro di sceneggiatura, da alcuni grandi nomi, in primo luogo Suso Cecchi d'Amico (con cui già aveva collaborato diverse volte, in particolare per il grande capolavoro de *I soliti ignoti*) ed Ennio De Concini (che aveva già firmato importanti sceneggiature, una tra tutte quella di *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi). [...] il film può inoltre vantare un ottimo gruppo di attori, capitanati da Marcello Mastroianni che riesce a donare, al suo Mattia, dubbi ed incertezze, paure, cattiverie e meschinità tipicamente umane. Per la

musica, che [...] doveva ricoprire, per lo stesso Pirandello, un ruolo fondamentale nel cinema, Monicelli decide di affidarsi ad un altro grande nome, quello di Nicola Piovani, a cui si erano rivolti anche i fratelli Taviani per le musiche di *Kaos*». [46]

[46] M. Sità, *op. cit.*, pp. 74-75.

Visti i grandi nomi c'erano tutte le premesse per realizzare un grande lavoro, tuttavia la critica francese fu totalmente negativa dopo la presentazione del film al Festival di Cannes il 15 maggio 1985 e altrettanto quella italiana.

I giudizi negativi trovano qualche riscontro nelle stesse riserve che Pirandello aveva sul cinema in generale e che espresse nel suo breve saggio *Se il film parlante abolirà il teatro*, pubblicato sul Corriere della Sera il 16 giugno del 1929, vale a dire che difficilmente un film riesce a riprodurre i silenzi e i sottintesi della letteratura.

Per di più sono tanti i cambiamenti apportati da Monicelli: ha cambiato il titolo del romanzo, ha trasportato la storia di Mattia Pascal nell'Italia contemporanea dei primi anni '80, mostrando una realtà immobile e provinciale e inserendo anche alcuni luoghi inesistenti nell'opera, per esempio la fuga d'amore con Adriana a Venezia.

A questi si aggiungono altre trasformazioni più sostanziali: innanzitutto il carattere stesso di Mattia poiché del ribelle che si finge morto per sottrarsi alle maschere e alle convenzioni sociali per essere liberamente sé stesso ne rimane ben poco.

Il regista ha anche modificato l'età del protagonista aggiungendogli parecchi anni in più: Marcello Mastroianni recita la parte dell'uomo di mezz'età colto da un improvviso benessere e travolto da un insolito destino che Mario Monicelli si diverte a mostrare come uno dei suoi personaggi grotteschi.

Così facendo, il cineasta italiano sacrifica l'originaria malinconia e la sottile ironia pirandelliana, perdendo quasi completamente il tema del doppio e il problematico rapporto di Adriano Meis con la non-esistenza.

«Il Mattia del Mastroianni, com'è ristrutturato da Monicelli e compagni, è un vitellone felliniano aggiornato e non ha nulla del tragico, sarcastico, umoristico, grottesco Mattia di Pirandello»: [47]

«Più che il rifiuto della maschera, più che un tentativo di fuga e di evasione da sé stesso e dalla sua vita, il personaggio cinematografico sembra invece voler sfuggire alle responsabilità e seguire con falsa audacia le sue passeggere infatuazioni. Quel che ne risulta è un personaggio ambiguo, disarmonico, anch'egli fuori di chiave, ma in modo assolutamente diverso rispetto al personaggio letterario. Pirandello con *Il fu Mattia Pascal* delineava la storia di un uomo che tentava di superare i propri problemi e, in qualche modo, di cambiare la propria vita». [48]

[47] F. Càllari, *op. cit.*, p. 420.

[48] M. Sità, *op. cit.* p. 75.

Monicelli non cambia la sostanza della storia, tuttavia è come se il protagonista si trasformasse, mutandosi in maniera tale da far osservare allo spettatore una realtà diversa, certamente meno umoristica, ma pur sempre pungente e beffarda.

Questo fa perdere alcuni simboli ed allegorie presenti nel romanzo, il protagonista non è mai veramente "fu", non è mai preso da dubbi di identità ma rimane più vicino alla cialtroneria fallimentare di un uomo che vive, suo malgrado, il lato disfattista e disgregante della società consumistica italiana degli anni Ottanta del Novecento.

Si può dunque affermare che *Il Mattia Pascal* di Mario Monicelli è ben lontano dal *Mattia Pascal* di Luigi Pirandello poiché il regista italiano rimane troppo legato alla mentalità

piccolo-borghese e alle forme delle convenzioni sociali del suo tempo.

Nonostante queste differenze, egli tenta di seguire in qualche modo il concetto di vita e forma espresso da Pirandello, rivelando «ironicamente i modi con i quali la forma reprime la vita e la richiude nel famoso gioco delle parti pirandelliane, che si basano sulle apparenze e illusioni di una realtà falsamente reale». [49]

[49] C. Bronovvski, *La rilettura del romanzo Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello nell'ottica del racconto cinematografico di Mario Monicelli*, cit, pp. 24-25.

Esso rappresenta gli autoinganni con i quali il personaggio si difende dalle apparenze della vita, recitando il proprio ruolo e nascondendo il volto sotto una maschera invisibile.

In questo modo nel film viene mostrata tutta l'attualità di Luigi Pirandello:

«cambiano a volte gli scenari, cambiano i tempi, ma le persone si ritrovano sempre a lottare con sé stesse e con il mondo, sempre alla ricerca della propria identità, della propria esistenza e del proprio ruolo all'interno della società. Sembra quindi chiaro che le scelte di Monicelli non siano state certo dettate da pura arbitrarietà, i due Mattia Pascal sono sì estremamente diversi tra loro ma, in un certo senso, risultano ugualmente grotteschi e complementari, entrambi affranti da quella malinconia tipica dei personaggi che si trovano spaesati, smarriti dentro un corpo che non sempre riescono a riconoscere come proprio». [50] Ivi, pp.79-80.

A questa interpretazione sembra allinearsi anche Andrea Camilleri che, in una intervista pubblicata il 28 giugno 2009 su l'Unità, afferma come il ritorno di Mattia Pascal sia ciclico poiché «come tutte le cose che durano nel tempo, subisce delle modificazioni e degli adattamenti. Ma quella che è la forte radice, quella rimane sempre la stessa». [51]

[51] Intervista ad Andrea Camilleri pubblicata il 28 giugno 2009 su «L'Unità» e disponibile su: www.vigata.org/bibliografia/cinemapirandello.shtml.

Mattia Pascal, come molti altri personaggi pirandelliani, assume, «le tipiche caratteristiche della filosofia esistenziale» [52], egli è preda dell'angoscia, della solitudine, dell'impossibilità della scelta, divorato dal dubbio ed ossessionato dalla morte. Eppure, nonostante il passare degli anni ed i cambiamenti della società, è ancora capace di offrire al pubblico una chiave di lettura per lo spaesamento, le paure e le angosce dell'uomo contemporaneo.

[52] M. Sità, *op. cit.*, p. 80.

Bibliografia

Opere di Luigi Pirandello

- *Se il film parlante abolirà il teatro*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1929 ora in F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 1991, pp. 120-125.
- *Il dramma e il cinematografo parlato*, «La Nación», Buenos Aires, 7 luglio 1929 ora in F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 1991, pp. 125-127.
- *Il Fu Mattia Pascal*, Roma, Newton Compton editori, 2006.
- *L'umorismo*, Milano, Oscar Mondadori, 2009.
- *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 2010.
- *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, Milano, Garzanti, 2015.

Bibliografia critica

- F. ANDREAZZA, *La conversion de Pirandello au cinéma*, Le Seuil « Actes de la recherche en sciences sociales », 2006/1 n° 161-162, pp. 32-41.
- F. ANGELINI, *Serafino e la tigre*, Venezia, Marsilio Editori, 1990.
- V. ATTOLINI, *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini a oggi*, Bari, Edizioni Dedalo, 1993.
- G. BALDI, *Serafino Gubbio: «il forestiere della vita» e la stupidità del moderno in Pirandello e il romanzo: scomposizione umoristica e distrazione*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 123-161.
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La sfida di Serafino Gubbio Operatore*, «Studi Novecenteschi», Vol. 28, No. 61 (giugno 2001), pp. 83-110.
- L. BOTTAZZI, *Visita a Pirandello*, «Corriere della Sera», 13 ottobre 1928.
- C. BRONOWSKY, *L'ideologia della distruzione dell'humanitas in Quaderni di Serafino Gubbio operatore in A.a.V.v., Attualità di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Pesaro, Metauro, 2008, pp. 239-249.
- C. BRONOWSKY, *La rilettura del romanzo Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello nell'ottica del racconto cinematografico di Mario Monicelli*, «Kwartalnik Neofilologiczny», LXVI, 1/2019, pp. 17-27.
- F. CÀLLARI, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 1991.
- S. CAMPAILLA, *Il caso Pascal in L. Pirandello, Il fu Mattia Pascal*, Roma, Newton Compton editori, 2006.
- P. M. DE SANTI, *La fortuna cinematografica di Pirandello*, in A.a.V.v., *Quel che il cinema deve a Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Pesaro, Metauro, 2011, pp. 23-50.
- E. DI IORIO, *Il doppio nel teatro di Pirandello*, Caltanissetta, S. Sciascia Editore, 2012.
- P. DI SACCO, *Pirandello e il cinema*, «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria», ANNO XXVII – N. 3 – SETTEMBRE/DICEMBRE, 2003, pp.

111-135.

- M. FINO, *Dalla mostruosa macchina del giornalismo all'affascinante macchina della cinemelografia: Pirandello, il giornalismo e il cinema* in A.a.V.v., *Parole di scrittore: letteratura e giornalismo del Novecento*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni Editore, pp. 69-93.
- V. FORTUNATI, *The epistemological malaise of the narrator character in Ford, Conrad, Pirandello and Svevo*, «International Ford Madox Ford Studies», Vol. 2, *Ford Madox Ford's Modernity*, (2003), pp. 271-285.
- N. GENOVESE, *Pirandello e il cinema: Il fu Mattia Pascal dal romanzo allo schermo* in A.a.V.v., *Magia di un romanzo. Il fu Mattia Pascal prima e dopo: Atti del convegno internazionale Princeton 5-6 novembre 2004* a cura di Pietro Frassica, Novara, Interlinea edizioni, 2005, pp. 165-174.
- N. GENOVESE, *Le metamorfosi del testo... cinematografico: analisi del rapporto tra Pirandello e il Cinema* in Aa.Vv. *Pirandello e le metamorfosi del testo: Atti del convegno internazionale, Lovanio (B) Helmond (NL), 24-25 giugno 2005*, a cura di B. Van den Bossche, F. Musarra e I. Melis, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 53-62.
- N. GENOVESE, *Quel ragno nero sul treppiedi: analisi dei rapporti tra Pirandello e il cinema* in A.a.V.v., *A Lignano per studiare Pirandello: Convegno di studi, Lignano 28-29 settembre 2011*, a cura di V. Orioles, Pesaro, Metauro Edizioni, 2013, pp.165-184.
- M. A. GRIGNANI, Prefazione a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 2010.
- M. GUGLIELMINETTI, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006.
- E. LAURETTA, *Come leggere Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1976.
- G. MAZZACURATI, *Il doppio mondo di Serafino*, «Chroniques italiennes», 4, 1985, pp. 1-18.
- S. MILIOTO, *La lezione cinematografica di Pirandello* in

- A.a.V.v., *Quel che il cinema deve a Pirandello*, a cura di Enzo Lauletta, Pesaro, Metauro, 2011, pp.7-21.
- N. PASCAZIO, *Pirandello e il cinematografo*, «Il Secolo», 29 ottobre 1924. Intervista ripresa ora in, *Interviste a Pirandello* «Parole da dire, uomo, agli altri uomini», a cura di I. Pupo, Soveria Manelli, Rubbettino Editore, 2002, p, 280.
 - A. R. PUPINO, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, Roma, Salerno editore, 2008.
 - E. ROCCA, *Luigi Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, «Il Popolo d'Italia», 4 ottobre 1928. Intervista ripresa ora in *Interviste a Pirandello* «Parole da dire, uomo, agli altri uomini», a cura di I. Pupo, Soveria Manelli, Rubbettino Editore, 2002, p. 406-410.
 - E. ROMA, *Pirandello poeta del "cine"*, «Comoedia», 15 gennaio 1929. Intervista ripresa ora in *Interviste a Pirandello* «Parole da dire, uomo, agli altri uomini», a cura di I. Pupo, Soveria Manelli, Rubbettino Editore, 2002, p. 418-423.
 - E. ROMA, *Pirandello e il cinema*, «Comoedia», 15 luglio-15 agosto 1932.
 - M. SITÀ, *Le due vite di Mattia Pascal: dal romanzo al film di Mario Monicelli*, «Nuova Corvina», 30, 2017, pp. 72-80.
 - B. STASI, *La trama significa? Per una lettura dei Quaderni di Serafino Gubbio operatore in A.a.V.v., Forme del narrare: Atti del VII Congresso nazionale dell'ADI*, Macerata, 24-27 settembre 2003, a cura di S. Costa, M. Dondero, L. Melosi, Firenze, Polistampa, 2004, pp. 477-489.

 - A. VETTORI, *Serafino Gubbio's Candid Camera*, «MLN», Vol. 113, No. 1, Italian Issue (Jan., 1998), p.79-107.
 - A. WILLIAMS, *Pirandello at the Movies: L'Herbier*,

Chenal, and the Late Mattia Pascal, «L'Esprit Créateur», Vol. 30, No. 2, The Film & the Book (Summer 1990), pp. 14-25.

- F. ZANGRILLI, *Il bestiario di Pirandello*, Fossombrone, Metauro edizioni, 2001.

Immacolata Esposito

Indice

[CAPITOLO 1. Le riflessioni di Pirandello sul cinema](#)

[CAPITOLO 2. Analisi dei Quaderni di Serafino Gubbio operatore](#)

[CAPITOLO 3. Le trasposizioni cinematografiche del *Fu Mattia Pascal*](#)

[Bibliografia](#)

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)