

Dal corpo al fantasma: dialoghi immaginari,  
ovvero le vite cinematografiche de *Il fu Mattia Pascal*

*Manuela Gieri*

*Università di Toronto*

Il 15 novembre 1924, la rivista francese *Les Nouvelles Littéraires* pubblicò un lungo articolo-intervista firmato da René Jeanne e intitolato “Cinq minutes avec Pirandello”. L’occasione per questo pezzo giornalistico fu l’annuncio dell’adattamento cinematografico del romanzo di Pirandello *Il fu Mattia Pascal* ad opera di Marcel L’Herbier. Paradossalmente, come si è spesso notato, questa intervista con lo scrittore italiano lunga solo solo cinque minuti costituisce un documento prezioso nella spesso contraddittoria e sempre complessa storia dei commenti pirandelliani sul cinema nonché nella vita filmica del famoso romanzo del 1904, portato sul grande schermo ben tre volte e sempre in qualche modo tradito. In quell’articolo si dice che la stretta collaborazione tra Pirandello e L’Herbier è premessa necessaria alla creazione di “une oeuvre **nouvelle** à côté du titre de laquelle son nom pourra **légitimement** figurer” (“un opera nuova a fianco della quale il suo nome potrà legittimamente figurare”). Pirandello continua poi affermando che la ragione per la quale egli aveva per lungo tempo evitato di lavorare per l’industria cinematografica era semplicemente il fatto di non essere disposto ad accettare che i registi apportassero drastici cambiamenti ai suoi lavori per motivi puramente commerciali e andassero così a modificare il corso degli eventi o la vita, superficiale o profonda, degli esseri che l’autore aveva immaginato e creato adducendo come motivazione semplicemente i desideri e il gusto del pubblico.

Pirandello continuava poi esprimendo fiducia nel buon risultato dell’adattamento di L’Herbier, e questo in gran parte grazie al fatto che la sceneggiatura era il risultato di una stretta collaborazione tra il regista francese e lo stesso autore italiano. Proseguiva poi

mettendo in discussione la possibilità di modificare un testo che nella sua versione originale era integralmente e naturalmente “cinematografico”, affermando che “*Feu Mathias Pascal* est l’histoire d’un homme qui vit avec, constamment, près de lui, l’être qu’il a été dans une existence antérieure. N’est-ce pas cinématographique?” (“*Il fu Mattia Pascal* è la storia di un uomo che vive avendo costantemente di fianco a lui l’essere che lui è stato in una esistenza precedente”). L’autore siciliano sembra dunque identificare nello sdoppiamento della personalità una caratteristica specificamente cinematografica, e sostiene che il suo romanzo è dunque profondamente cinematografico nella misura in cui tratta di un personaggio che vive integralmente tale sdoppiamento. Questa affermazione, assolutamente illuminante in qualsiasi discussione sia sulla natura dell’immagine filmica e sul rapporto che essa instaura con lo spettatore, e cioè con colui che vede, sia sulla natura del personaggio, e cioè colui che è visto, serve poi da premessa ad alcune tra le più interessanti affermazioni mai fatte da Pirandello sul cinema, affermazioni che rivelano quanto il suo approccio al nuovo mezzo di espressione artistica fosse acuto e sottile. L’intervistatore sottolinea, infatti, come, con uno sguardo malizioso negli occhi, lo scrittore italiano concluse l’intervista affermando quanto segue:

Je crois que **le Cinéma**, plus facilement, plus complètement que n’importe quel autre moyen d’expression artistique, **veut nous donner la vision de la pensée**. . . Je connais mal le Cinéma. . . C’est un film russe, *Le Père Serge*, qui m’a, pendant la guerre, laissé entrevoir les possibilités de cet art jeune: **le Rêve, le Souvenir, l’Hallucination, la Folie, le Dédoublment de la personnalité!** Si les cinégraphistes voulaient, il y aurait de si grandes choices à faire!

Credo che il cinema, più facilmente, più completamente di qualsiasi altro

mezzo di espressione artistica, ci darà la visione del pensiero. . . Non conosco bene il cinema. . . È stato un film russo, *Le Père Serge*, che, dopo la guerra, mi ha lasciato intravedere le possibilità di questa arte giovane: il sogno, il ricordo, l'allucinazione, la follia, lo sdoppiamento della personalità! Se i cineasti vorranno, avranno grandi cose da fare!

Non è affatto sorprendente dunque che nel 1932, intervistato da Enrico Roma sul futuro del cinema, Pirandello rispondesse con un'affermazione inequivocabile: "Senza limiti". Negli anni che vanno pressappoco dalla pubblicazione del *Fu Mattia Pascal* alla sua morte, l'autore affrontò direttamente o indirettamente alcune delle questioni centrali legate alla nascita e allo sviluppo del cinematografo e successivamente della teoria del cinema. Le sue osservazioni sull'uso del sonoro in cui teorizzava un cinema di "pura visione" del linguaggio della musica, sul montaggio in cui auspicava un assemblaggio umoristico delle immagini sistemate secondo un rapporto di discontinuità, sul rapporto tra l'immagine in movimento e lo spettatore, nonché sulla necessità che il cinema trovasse il suo linguaggio specifico, costituiscono originali, importanti ma purtroppo lungamente trascurati contributi alla teoria e alla pratica del cinema.

Non meraviglia dunque allora che l'idea centrale espressa in quella intervista del 1924 in occasione del primo adattamento cinematografico del *Fu Mattia Pascal*, e cioè che il cinema sia il mezzo di espressione artistica che meglio di ogni altro può rappresentare il pensiero, il sogno, la memoria, la follia, lo sdoppiamento, e dunque tutti gli stati di alterazione della personalità non abbia poi trovato alcuna sinergia negli adattamenti del romanzo del 1904. Come si sa, gli adattamenti dichiarati sono solo tre, e cioè quello di Marcel L'Herbier del 1924, quello di Pierre Chenal del 1937 nonché quello di Mario Monicelli del 1985. Pur facendo alcune concessioni al film di L'Herbier che, dei tre, è certamente l'unico che in qualche modo cerchi di rendere conto della complessità

del testo pirandelliano sia a livello strutturale sia a livello tematico, è giusto affermare che l'incontro del *Pascal* con il cinema, almeno negli adattamenti dichiarati, sia stato null'altro che la storia di un tradimento. In tutte e tre le versioni cinematografiche, del complesso costruito narrativo pirandelliano rimangono spesso solo gli elementi dinamici del plot e tutti gli elementi umoristici che vengono però troppo spesso ridotti ad essere puro materiale comico privati come essi sono di complessità e del loro fondamentale elemento di duplicità. Quello che spesso rimane dunque sono solo le gag, come ha giustamente affermato con puntualità e precisione Antonio Costa nel suo intervento incluso nel volume *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema* curato da Genovese e Gesù. Questo avvilente processo di sottrazione è particolarmente evidente nel film di Monicelli, opera di genere, che però porta indelebili i segni della decadenza del cinema italiano degli anni ottanta.

Se, come è stato affermato, il tema centrale del romanzo è la fuga dalla gabbia di un'identità—anagrafica, sociale, esistenziale e anche, perchè no, artistica—di un soggetto sempre desideroso di affermare la propria diversità, e cioè uno dei grandi temi della modernità, allora è anche opportuno ricordare che tale tema si ritrova in tantissimi testi narrativi ma anche cinematografici della cultura italiana del novecento. In questa luce allora ecco che nella storia del cinema italiano, in particolare quello del dopoguerra, i Mattia Pascal sono davvero tanti e vanno ad includere i protagonisti di opere invero alquanto diverse quali *Ménage all'italiana* (1965) di Franco Indovina, esempio perfetto del nostro grande cinema di genere—e cioè la commedia all'italiana, ma anche *Otto e mezzo* (1963) di Federico Fellini, esempio raffinato del nostro grande cinema d'autore. In anni a noi più vicini tanti ed anzi tantissimi sono i soggetti in fuga dalla soffocante gabbia di una identità in se stessa peraltro indefinibile. Questo tema trova infatti riscontro in film quali *Hotel Colonial* (1986) di Valeria Th. Torrini, *Un'anima divisa in due* (1993) di

Silvio Soldini e *Nirvana* (1994) di Gabriele Salvatores.

Nella proliferazione di testi filmici e non che sembrano focalizzarsi su questa tematica così importante nell'elaborazione del paradigma della modernità ma che rimane centrale anche in quello del contemporaneo, c'è un lavoro che più di ogni altro sembra avere però abbracciato appieno il romanzo e la sua storia non solo a livello tematico ma anche a livello strutturale. Tale lavoro altro non è se non *Professione reporter* di Michelangelo Antonioni, come ha suggerito a suo tempo Tullio Kezich quando lo ha definito “il più convincente Mattia Pascal dello schermo”. Questa brillante intuizione non ha mai, o così almeno mi pare, ricevuto la dovuta attenzione critica. Pare allora doveroso soffermarsi su questo testo filmico che certamente possiede indubbe affinità con il romanzo, nonostante non vi siano nè nel film nè nella sceneggiatura riferimenti diretti al testo pirandelliano.

Realizzato nel 1975, il film si lega agli altri film che Antonioni girò in lingua inglese nel decennio tra il 1965 e il 1975, almeno per quanto riguarda alcune delle tematiche centrali allo sviluppo del *récit*, e cioè l'investigazione del rapporto tra l'uomo e le cose, la ricerca di una verità oggettiva, per così dire, nonché dunque un pedinamento del soggetto principale del racconto nella sua ricerca di senso e nel suo bisogno di ridefinizione della sua identità—sociale, esistenziale, ma anche artistica, come si vede ad esempio in *Blow up*, ma anche in *Professione reporter*. Nel film infatti il protagonista è un giornalista televisivo di nome David Locke che si reca in Nord Africa per girare un documentario su un movimento di guerriglia. È lì che Locke incontra David Robertson, un contrabbandiere d'armi che fa affari con i ribelli. Quando questi muore d'infarto, Locke scambia passaporto e identità con Robertson, e comincia un viaggio che lo porterà a percorrere itinerari imprevisi e insoliti così da ridefinire la sua stessa vera identità. Credendolo morto, infatti, la moglie e il suo produttore realizzano uno speciale televisivo

in omaggio al suo lavoro di documentarista utilizzando frammenti di film da lui girati in Africa; nel frattempo, Locke incontra una ragazza, prima per caso e senza interagirvi, a Londra, e poi, nuovamente, in Spagna quando invece la usa per depistare la moglie e il suo produttore. Quello che Locke non sa è che mentre lui era tutto impegnato a percorrere l'itinerario stabilito da Robertson nella sua agenda, egli veniva seguito da agenti dei servizi segreti governativi mandati ad assassinarlo così da bloccare il flusso di armi verso i ribelli. Il racconto termina con una seconda morte in albergo quando Locke/Robertson viene ucciso prima che la moglie lo possa raggiungere. Il film si conclude con uno dei più bei finali della storia del cinema, un pezzo di assoluta bravura tecnica in cui, fra le altre cose, con l'aiuto della cinepresa, si va ad enfatizzare quel mistero che sempre circonda il viaggio dell'uomo sulla terra, nonché quella condizione di vivo/morto che altro non è se non la condizione di Mattia Pascal.

Le analogie con il Pascal pirandelliano infatti sono numerose a livello di costruzione del personaggio inteso come istanza di produzione testuale: all'inizio della fabula, entrambi rinunciano alla propria identità anagrafica per assumerne un'altra che seppure essendo fittizia permette l'emergere di verità profonde che vanno oltre le contingenze di una verità puramente sociale, e dunque esteriore. Assunta una nuova identità, entrambi si imbarcano in un viaggio che solo apparentemente li sposta nello spazio ma più propriamente li sposta nel tempo—da un tempo tutto esteriore ad uno tutto interiore o meglio interiorizzato. Entrambi alla fine “muiono”, perdendo definitivamente la loro iniziale identità anagrafica, sociale e, dunque, esteriorizzata. Alla fine del romanzo, che poi coincide drammaticamente con il suo inizio, Mattia si riconosce come “il fu Mattia Pascal”, un morto vivente, un fantasma o meglio forse una forma ‘vampirizzata’ della sua esistenza anteriore e, dunque, già ‘essere cinematografico’ nella sua essenza più vera poichè questo altro non sono quelle ombre fluttuanti proiettate sullo

schermo che alla realtà fenomenologica solo rimandano costantemente e mai vi si possono immergere e riconoscere. Alla fine del film, Locke muore come Robertson nello sviluppo del plot, ma a livello della storia muore proprio come Locke nel momento in cui la moglie, arrivata sul luogo del delitto, nega di averlo mai conosciuto e solo la ragazza, compagna del suo viaggio come Robertson afferma di conoscerlo, come d'altronde accade nel romanzo con Adriana, che ri/conosce Mattia come Adriano Meis, e cioè nella sua identità fittizia e paradossalmente forse più vera.

Le sinergie tra il romanzo e il film però non si limitano alla costruzione del personaggio, ma i due testi convergono nuovamente su quella che è una delle grandi questioni della modernità: e cioè sulla possibilità che l'opera d'arte possa davvero offrire una rappresentazione non ambigua ma bensì veritiera del reale. Il romanzo di Pirandello comincia con due prefazioni, di cui una filosofica e a mo' di scusa, come ci informa il suo autore/narratore, Mattia Pascal, nella quale egli si interroga sulla natura della sua scrittura, sull'essenza del racconto e dello stesso genere romanzo, un ambito fino ad allora peraltro dominato dall'estetica naturalista e verista. Gli esiti di tale interrogazione sono noti: con le stesse due prefazioni, e poi con un andamento che va a minare nel profondo la struttura del romanzo naturalista con cui il testo a rigore comincia, *Il fu Mattia Pascal* diviene senza ombra di dubbio il primo grande romanzo italiano della modernità. Similarmente, con *Professione reporter*, Antonioni continua il suo interrogarsi sulla natura dell'immagine filmica e cioè della riproduzione meccanica della realtà: ove in *Blow up* egli aveva utilizzato il genere del giallo per investigare la natura dell'immagine fotografica, in questo film utilizza sempre il giallo, genere privilegiato del postmoderno, per investigare sia la cosiddetta oggettività del documentario sia quella della precaria e confusa identità del suo protagonista. Come è stato osservato questo è in fondo il tema centrale del film, che si sviluppa attraverso la compenetrazione dei due

livelli su cui si costruiscono la finzione e la realtà—e cioè, quello storico e quello esistenziale. Così come accade nel romanzo, è la combinatoria di questi due livelli di narrazione che produce in entrambi i testi risultati confusi e stranianti. Se Pascal non è altro che il prototipo dei tanti personaggi che andranno a popolare il proteiforme e poliedrico universo pirandelliano, così Locke è il prototipo dei tanti personaggi alienati e divisi che popolano l'inquietante e inquieto universo di Antonioni. Nei lavori di entrambi questi grandi autori della nostra modernità, sia il soggetto sia il paesaggio umano e fisico in cui esso si muove sono molteplici e frammentati, e la ricerca di senso non riesce mai a produrre risultati inequivoci e inequivocabili.

Un significato ulteriore di questo nostro dialogo immaginario tra Pirandello e Antonioni, e tra due testi divisi da settant'anni di teoria e pratica del racconto ma anche del fare filmico, è appunto rinvenibile nella concezione del fatto filmico stesso. In *Fare un film per me è vivere*, Antonioni afferma,

Quello che non so quando mi domandano come nasce un film è proprio come avviene la nascita stessa, il parto, il big bang, i primi tre minuti. E se le immagini di questi primi tre minuti hanno una interiorità. In altri termini, se nasce prima il film come risposta a un'esigenza intima del suo autore oppure se la domanda che quelle immagini pongono è destinata a non essere niente di più, a valere—ontologicamente—per quello che è.

In questa affermazione si evince una concezione della creazione artistica e dello statuto dell'opera che pare stabilire importanti sinergie con quella espressa da Pirandello in numerose occasioni, ma forse in maniera più rilevante al nostro discorso nella prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore* quand'egli narra, in apertura, della Fantasia, quella servetta sveltissima, dispettosa e beffarda che si diverte a portargli in casa “la gente più scontenta del mondo”. Egli prosegue poi ponendo una domanda che ben si allinea al



nostro discorso, e cioè “Quale autore potrà mai dire come e perchè un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale”. Ecco che allora anche in Pirandello, pur spostandosi l’enfasi dall’opera al personaggio, si riafferma la natura misteriosa della creazione artistica.

Ancor più rilevanti sembrano forse essere le osservazioni fatte da Michelangelo Antonioni sul rapporto col personaggio, quando egli afferma,

Una delle mie preoccupazioni girando è quella di seguire un personaggio finchè non sento la necessità di staccare. Seguirlo non per partito preso, ma perchè mi sembra importante stabilire, cogliere, di questo personaggio i momenti che appaiono meno importanti. Quando tutto è stato detto, quando la scena madre sembra chiusa, c’è il dopo; e mi sembra importante far vedere il personaggio proprio in questi momenti, e di spalle, e di faccia, e un suo gesto e un suo atteggiamento perchè servono a chiarire tutto quello che è avvenuto e quello che di quanto è avvenuto, è rimasto dentro il personaggio.

Questa idea dell’importanza di decentrare la rappresentazione, di registrare gli effetti del dramma, di rifocalizzare lo sguardo sul ‘dopo’ e non sul ‘durante’, è in fondo l’idea centrale del grande ‘teatro nel teatro’ di Luigi Pirandello, la sostanza più vera dell’investigazione pirandelliana sul fare teatrale stesso, ma anche quell’idea che informa lo stesso *Fu Mattia Pascal* nonchè quella che ovviamente riverbera anche nelle sue riflessioni sulla settima arte quando egli afferma che il cinema altro non deve essere che linguaggio del ricordo, del sogno, della follia, dello sdoppiamento della personalità, e cioè di tutti quegli stati della coscienza in cui si vanno a registrare gli effetti, appunto, del dramma, della scena madre.

Come non ricordare poi ancora Pirandello quando, sempre in *Fare un film per me è vivere*, si legge quanto Antonioni afferma sulla musica nel film,

Io penso che la musica ha avuto e può continuare ad avere una grande funzione nel cinema perchè non c'è arte alla quale il cinema non possa attingere. Nel caso della musica, poi. . . il rapporto è ancora più stretto. . . in certi film oggi la musica ha ancora. . . Una funzione di commento esterno, di commento inteso a creare un rapporto tra musica e spettatore, non fra musica e film. . . Questo mi sembra un rapporto sbagliato, un rapporto che non ha niente a che vedere con il cinematografo, proprio perchè si tiene volutamente ai margini del fatto cinematografico, è un rapporto che si stabilisce tra musica e spettatori, al di fuori dell'immagine.

Dopo questa chiara condanna di un uso 'naturalistico', per così dire, della musica nel film, Antonioni continua poi auspicando un utilizzo dell'accompagnamento musicale completamente diverso, in cui la musica entri "direttamente nel film a complemento dell'immagine, ad aumentare il significato stesso dell'immagine, in un significato più recondito". Secondo Antonioni, dunque, la musica deve esprimere ciò che esprime l'immagine, sino a fondersi con essa. Il regista arriva sino ad affermare che a suo avviso "non è stata ancora inventata la vera musica per il cinematografo", poichè è necessario che si stabilisca una reciprocità di rapporto secondo la quale "l'immagine non può fare a meno della musica, così come quella musica staccata dall'immagine non ha più nessun valore, nessuna validità". Ecco che allora, sempre seguendo le coordinate di questo nostro dialogo immaginario, tornano necessariamente alla memoria le parole di Pirandello sull'utilizzo del suono nel cinematografo, quando egli arrivava ad auspicare il futuro del cinema sonoro nella *cinemelografia*, e cioè il cinema come linguaggio visibile della musica.

È però con la sceneggiatura per l'adattamento filmico dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, progetto a lungo agognato ma mai realizzato, che Pirandello sperava di

contribuire in maniera significativa alla definizione di una poetica e di un'estetica del film sonoro, come attesta quanto segue,

[H]o idea di mettermi a lavorare con il compito di creare un'opera d'arte per il cinema, un'opera d'arte che sia di pura visione, completamente distinta dal linguaggio che ho impiegato finora come mezzo di esprimere la mia esperienza della vita. Il dialogo ha sempre avuto nei miei drammi una parte più importante dell'azione. . . . cerco di risolvere in maniera puramente ottica il problema che s'incontra nella stessa radice del mio dramma (n.d.r. *Sei personaggi in cerca d'autore*). . . . Mi sto sforzando di rendere intelleggibile, attraverso questo senso visivo, come i *Sei personaggi* e i loro destini furono concepiti nella mente dell'autore, e imbevutisi di vita si resero indipendenti da lui. Naturalmente, questa proiezione del problema su un nuovo piano, è solo una sostituzione, una creatura ibrida. . . . Esso sarà perciò sperimentato dall'autore fin dal principio come una pura visione, e che può per conseguenza essere riprodotto. . . . Voglio indicare nuove strade al cinema.

La consapevolezza della natura essenzialmente ottica del cinema, nonché quella della necessità di tradurre tutto in termini puramente visivi è, da parte di Pirandello, il riflesso della comprensione profonda di quella che è la vera essenza del fatto filmico. D'altronde, questa ossessione del visivo anima il suo lavoro narrativo certamente già a partire dal *Fu Mattia Pascal*, un testo che è attraversato da numerose metafore della visione come è stato osservato da tanti studiosi, e che ne fanno, come l'autore stesso ha giustamente affermato, un testo intrinsecamente cinematografico.

In chiusura di questa mia passeggiata immaginaria mi piace credere che forse le nuove strade che Luigi Pirandello andava vagheggiando per il cinema nel 1929 si potrebbero riassumere in quanto Antonioni stesso dichiara, sempre in quel bellissimo

testo/confessione che è *Fare un film è per me vivere*, quando egli afferma

Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà. Il cinema astratto avrebbe dunque una sua ragione di essere.

In verità questo è indubbiamente il senso più vero della scomposizione umoristica e di tutta quella ricerca che portò Luigi Pirandello ad essere uno dei protagonisti della rivoluzione del linguaggio narrativo e teatrale della modernità in senso appunto decisamente anti-naturalistico e, forse davvero, 'astratto' in quel suo costante rifiuto del concetto di verosimiglianza, reiterato in numerose occasioni e, tra l'altro, anche per bocca di Mattia Pascal nella postfazione al romanzo sugli scrupoli della fantasia.

In conclusione, mi pare allora che qui stia appunto quel terreno fertile di suggestioni su cui si può legittimamente affermare che film quali *Professione reporter* di Antonioni, ma anche altri quali *Otto e mezzo* di Fellini ad esempio, sono gli adattamenti più fedeli del *Pascal* in quanto transcodificazioni riuscite di un linguaggio scritto che tende intimamente al visivo nonchè testi che ripropongono e approfondiscono alcune delle ossessioni centrali a quel discorso della modernità che costituisce la materia più vera, a livello tematico, del romanzo pirandelliano del 1904.

PAGE

PAGE 11

René Jeanne, "Cinq minutes avec Pirandello", *Les Nouvelles Littéraires* (Novembre 15, 1924), p.8.  
"Il est inadmissible. . .qu'un directeur de firme cinématographique, un commerçant, vienne sans nous consulter modifier le cours des événements que nous avons imaginés ou la vie, superficielle ou profonde,

des êtres que nous avons créés et cela sous prétexte que le public a ses raisons. . . .C'est pour cela que je restai si longtemps éloigné du Cinéma”, in Jeanne, “Cinq minutes avec Pirandello”, p.8. Si vedano a questo proposito anche le riflessioni fatte sulla pratica teatrale contemporanea in Italia in  
Ibid.

Ibid. Il corsivo è mio.

Enrico Roma, “Pirandello e il cinema”, *Comoedia* 14.7 (1932- 33), p. 22.

Antonio Costa, “Sciascia, Pirandello, Mosjoukine e le ombre cinematografiche di Mattia Pascal,” in Nino Genovese e Sebastiano Gesù (a cura di), *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema* (Palermo: Bonanno Editore, 1990), pp. 171-188.

Tullio Kezich, “Mattia Pascal: uno, due, tre”, in Leonardo Sciascia (a cura di), *Omaggio a Pirandello* (Milano: Bompiani, 1986), p.80.

I tre film in questione sono *Blow up* (1966), *Zabriskie Point* (1970) e, appunto, *Professione reporter* (1975).

Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere* (Venezia: Marsilio, 2001), p.xxiv.

Com'è noto il caso qui presentato trova precede autorevole, che testimonia della lunga riflessione pirandelliana a questo riguardo, nei racconti “Personaggi” (1906), “La tragedia di un personaggio” (1911) e “Colloqui con i personaggi” (1915).

Luigi Pirandello, “Prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*”, in *Maschere Nude*, Vol I (Milano: Mondadori, 1978), p.35.

Ibid, 8.

Ibid, 42.

Ibid.

Ibid.

Ibid, 43.

Per un resoconto onnicomprensivo dei numerosi tentativi di adattamento filmico dei *Sei personaggi*, si veda il volume di Càllari, *Pirandello e il cinema* (Venezia: Marsilio, 1991).

Sull'argomento si veda anche il mio contributo intitolato “Pirandello e il cinema. Per fare il punto su un rapporto durato più di trent'anni” in *Biglioteca teatrale* (Ottobre-Dicembre 1999), pp. 87-114, ed anche “Percorsi pirandelliani nel cinema italiano del dopoguerra” in Enzo Laretta (a cura di), *Il cinema e Pirandello* (Agrigento: Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2003), pp. 139-65.

Apparso per la prima volta su un quotidiano di Buenos Aires il 7 luglio 1929, il testo da cui è tratta la citazione fu poi tradotto in italiano e pubblicato con il titolo “Dramma e sonoro” con un'introduzione di Renato Giani in *Cinema xvii* (10 novembre 1939), pp 277-78.

Op. Cit., pp. 61.61.