

FRANCESCA TOMASSINI

«Si sta meglio vicini alla terra». Il fu Mattia Pascal tra romanzo e sceneggiatura

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA TOMASSINI

«*Si sta meglio vicini alla terra*». Il fu Mattia Pascal tra romanzo e sceneggiatura

Nell'intervento saranno analizzate interferenze e contaminazioni tra la scrittura narrativa e quella filmica prendendo in esame il romanzo Il fu Mattia Pascal e la sceneggiatura dell'omonima riduzione cinematografica realizzata nel 1937 e firmata da Pierre Chenal, Christian Stengel e Armand Salacrou, con dialoghi di Luigi Pirandello. Nel corso della ricognizione condotta per l'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello, in corso di stampa per Mondadori, sono stati infatti rinvenuti due dattiloscritti della sceneggiatura che permettono di avviare un'analisi per riflettere su come Pirandello lavorasse e pensasse ai luoghi e, in particolare, sul dualismo oppositivo tra spazi interni (la casa, la biblioteca, la chiesa) e spazi esterni (l'orto, la campagna, le strade della città), nel romanzo Il fu Mattia Pascal. Si passerà poi ad individuare analogie e differenze relative alla funzione assunta dagli stessi spazi nella sceneggiatura della versione cinematografica concepita più di trent'anni dopo.

Il passaggio tra Ottocento e Novecento è caratterizzato da significative trasformazioni culturali e materiali che stravolgeranno definitivamente il volto della società, andando a definire la contemporaneità storica e letteraria. Quel celebre «strappo nel cielo di carta» descritto da Anselmo Paleari nel romanzo pirandelliano *Il fu Mattia Pascal* è una delle traumatiche conseguenze di questi cambiamenti propri dei tempi moderni, nel momento in cui l'uomo del Novecento si ritrova costretto a fare i conti con la fine della società contadina e arcaica in favore del trionfo della società di massa, con i suoi nuovi mezzi di comunicazione, tra i quali spicca il cinematografo.

Diversi studi critici¹ hanno saputo ricostruire il longevo e ambiguo che legò Pirandello a questa nuova arte novecentesca.²

Non entrerò qui nel merito delle analisi che possono farsi sulle riflessioni pirandelliane riguardo al cinema ma occorre ricordare che l'autore ragionò, o comunque, si trovò a confrontarsi con questa forma d'arte, per circa quarant'anni³ e che la sua partecipazione all'attività cinematografica, come sottolinea Guglielminetti, deve considerarsi più «di collaborazione che di elaborazione».⁴

Analizzando l'epistolario pirandelliano, la prima lettera in cui l'autore fa esplicito riferimento al cinema è datata 27 maggio 1913 ed è indirizzata a Nino Martoglio⁵ e qui l'autore fa riferimento a progetti

¹ Cfr. AA.VV., *Pirandello e D'Annunzio nel cinema*, a cura di C. Catania, Agrigento, Centro di ricerca per la narrativa e il cinema, 1988; F. ANGELINI, *Serafino e la Tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990; AA. VV., *La musa inquietante di Pirandello: il cinema*, a cura di N. Genovese e S. Gesù, Catania, Bonanno, 1990; F. CÀLLARI, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991; AA.VV., *Il cinema e Pirandello*, Atti del Convegno di Pavia 8-10 novembre 1990, Firenze, La Nuova Italia, 1992; AA.VV., *Pirandello e il cinema*, a cura di E. Lauretta, Centro nazionale di studi pirandelliani, Agrigento 2003; A.G. MANCINO, *Pagine girate. Nuovo cinema Pirandello*, Torino, Kaplan, 2023.

² Parte del saggio che qui si pubblica è stato già pubblicato in F. TOMASSINI, *Pirandello per il cinema. Sulla sceneggiatura de Il Fu Mattia Pascal (1937)*, in «Studi (e Testi) italiani», (2023), LI, 91-107.

³ Càllari riporta una conversazione avvenuta con Nino Martoglio che assicurò di aver invitato Pirandello «alla prima presentazione in Italia dei dodici filmetti di Louis Lumière allo Studio fotografico Le Lieure di Roma, vicolo del Mortaro 17, del 13 marzo 1896», ivi, 17.

⁴ M. GUGLIELMINETTI, *Pirandello*, Roma, Salerno, 2006, 341.

⁵ «Mio caro Nino, avrei bisogno sabato di, almeno, 500 lire. Potrei averle dalla «Cines»? So che Lucio t'ha parlato della mia intenzione di proporti alcuni temi di cinematografia minutamente composti e sceneggiati. Ce n'ho già uno *Nel segno* – bellissimo – quasi pronto; qualche altro potrei approntartene fra qualche giorno, e sarei anche disposto a impegnarmi per contratto, a un prezzo decente per ogni *film*, pur d'aver subito, sotto forma d'anticipo, queste £. 500. Che mi rispondi? Dimmi dove e come ci possiamo vedere. In attesa, ti stringo fraternamente la mano tuo *Luigi Pirandello*», in S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Pirandello-Martoglio*, Catania, C.U.E.C.M., 1985, 19. Alla lettera del 27 maggio 1913 ne seguiranno altre due, indirizzate sempre a Martoglio, del 5 e del 10 febbraio 1914 in cui Pirandello torna a chiedere le 500 lire che gli spetterebbero dalla «Cines».

cinematografici appena abbozzati cogliendo subito le possibilità remunerative che la nuova forma d'arte poteva offrire.⁶

Da quel maggio 1913 devono dovranno poi passare altri cinque anni perché il cinema cominci a interessarsi all'opera pirandelliana: è del 1918 la produzione della *Silentium*⁷ (casa di produzione milanese diretta da Marco Praga) di *Il lume dell'altra casa*, pellicola muta, diretta e sceneggiata da Ugo Gracci, adattamento dell'omonima novella uscita sul «Corriere della Sera» il 12 dicembre 1909.

Tra il 1918 e il 1925 vengono poi prodotte e girate altre cinque pellicole tratte da novelle o da commedie pirandelliane, tutte produzioni che non riescono (e probabilmente non sono neanche davvero intenzionate) ad affrontare realmente il confronto tra linguaggi e tradurre in immagini gli aspetti più significativi dell'opera pirandelliana.⁸ Questo è il quadro del rapporto che intercorre tra il cinema e l'opera pirandelliana fino al 1925, anno in cui viene girata la prima versione cinematografica tratta da *Il fu Mattia Pascal*, film senza sonoro, diretto da Marcel L'Herbier. A questa pellicola seguiranno altre due trasposizioni filmiche: il film *L'Homme de nulle part* del 1936 (su cui il mio lavoro si concentra) diretto da Pierre Chenal, pellicola girata, nell'autunno del 1936, in doppia versione, scena per scena, una in italiano e una in francese (solo i due protagonisti Pierre Blanchard e Isa Miranda restano invariati in entrambe mentre cambiano gli interpreti dei personaggi secondari) che uscirà in sala poche settimane dopo la morte di Luigi Pirandello. E poi *Le due vite di Mattia Pascal* (1985) diretto da Mario Monicelli, film pensato per la televisione, in due puntate con Marcello Mastroianni nei panni del protagonista.

Alle riprese sappiamo che partecipò attivamente l'autore stesso ma è oggi necessario fare chiarezza su quanto e come sia effettivamente intervenuto sulla redazione dei dialoghi nella sceneggiatura in italiano.

Per indagare su questo aspetto, le ricerche si sono immediatamente concentrate sull'epistolario e, in questo caso, molto scarse sono state le tracce lasciate dall'autore riguardo la lavorazione del film: considerando tutto l'epistolario edito, infatti, è stato rintracciato un unico passo (una lettera a Marta Abba del 16 aprile 1936) in cui l'autore cita esplicitamente il progetto cinematografico in corso riferendosi in particolare, ancora una volta, al vantaggio economico che trarrà dalla collaborazione.⁹ Il motivo dell'assenza di notizie nell'epistolario è dovuto probabilmente al fatto che Pirandello assistette, con continue visite, alla lavorazione del film, frequentando il set allestito a Roma e dando quindi, in prima persona, consigli al regista e agli attori, come testimonia uno scritto di Isa Miranda pubblicato sul settimanale «Star. Settimanale di cinema e altri spettacoli» del 19 maggio 1945. L'attrice fornisce, in poche

⁶ «I bagliori di compensi aurei inconcepibili per un equivalente lavoro editoriale, costituiscono il minimo comun denominatore, la ragione primaria di fascino esercitato dal cinema [...]. Decine di scrittori [...] accorrono alla chiamata e nell'atto in cui offrono, a vario titolo, prestazioni occasionali o coordinate, commentano e cercano di definire la condizione inedita in cui vengono a trovarsi con le proprie opere»: G.P. BRUNETTA, *Traduzione, trasmutazione e metamorfosi dalla letteratura al cinema*, in *Pirandello e il cinema...*, 14.

⁷ Cfr. la lettera a Martoglio in cui Pirandello cita gli accordi presi con la casa produttrice «Caro Nino, [...] Ho seguito il tuo consiglio circa alla «Silentium»; ma non ho avuto il coraggio di chiedere il 50 % con l'urgenza che ho d'un anticipo di almeno L. 2000 che mi bisognano per il volontariato d'un anno di mio figlio Lulù. Così ho chiesto il 40 % e L. 2000 d'anticipazione. Procura che Praga faccia accettare la proposta. A ogni costo non vorrei perdere l'affare!», ivi, 90-91.

⁸ Cfr. quanto notato da A. COSTA, *Immagine di un'immagine. Letteratura e cinema*, UTET libreria, Torino, 1993, 81. Particolarmente convincente appare l'interpretazione proposta da Mancino che parla di «disadattamento audiovisivo» praticato nei confronti dell'opera pirandelliana che «traduce la nozione di *mis-adaptation* introdotta da Francesco Casetti, virtuoso antidoto all'omologazione mediale nella situazione comunicativa»: MANCINO, *Pagine girate...*, 21.

⁹ «Intanto, Tu non preoccuparti, Marta mia, circa alle spese del suo viaggio. Io sono in un momento d'abbondanza perché ho concluso affari cinematografici che oltre £ 65,000 di «Ma non è una cosa seria» già incassate, m'apportheranno altre £ 120,000 dal contratto già firmato col Giunta, e altre £ 90,000 per il «Fu Mattia Pascal» con la Colosseum-Film in società con una Casa Francese, di cui il direttore artistico sarà lo Chenal. Come vedi, in tutto £ 275,000. Posso pagarmi il lusso di non farti partecipare alle spese del viaggio di Colin»: L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, 1311-1313.

righe, preziose informazioni riguardo gli interventi del “Maestro” nella lavorazione del film e sulla sua presenza sul set:

Tutti avevano la loro opinione personale sul problema pirandelliano, e la manifestavano con tale accanimento che a un certo punto pensai fossimo tutti candidati al manicomio. [...]

Forse il film si sarebbe definitivamente impantanato se a un certo punto, con un colpo di genio, il piccolo Chenal non avesse chiesto l'intervento diretto di Pirandello, che doveva conoscere il pirandellismo meglio di tutti noi. La proposta venne accettata, e la presenza continua del Maestro in teatro valse a calmare le discussioni. [...]

Così cominciammo a lavorare seriamente, ed ebbi la fortuna di potermi valere dei consigli di Pirandello, il quale volle dirigere la recitazione mia e quella di Blanchar, lo fece con molta intelligenza e misura.

Affrontare un'indagine sulla sceneggiatura e sulla diretta partecipazione pirandelliana in questo progetto cinematografico è stato possibile grazie alla ricognizione di documenti pirandelliani condotta per l'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello¹⁰ che ha permesso il recupero di due copie del dattiloscritto della sceneggiatura in italiano de *Il fu Mattia Pascal* firmata da Pierre Chenal, Christian Stengel e Armand Salacrou e con dialoghi di Luigi Pirandello. Il primo dei due copioni è stato rinvenuto nella Biblioteca Museo Teatrale SIAE di Roma dove consultando numerosi Fondi¹¹ è stato reperito materiale pirandelliano di vario genere. La sceneggiatura dattiloscritta de *Il fu Mattia Pascal* di Chenal si trova all'interno del Fondo Francesco Cällari ceduto alla Biblioteca Teatrale SIAE dallo stesso Cällari nel 1992. Il fondo è costituito da volumi, opuscoli, pubblicazioni periodiche, copioni, sceneggiature, fotografie e una raccolta di programmi teatrali, locandine e manifesti. Del fondo fa parte una collezione di documenti di vario genere relativi agli studi che Cällari svolse su Luigi Pirandello: appunti, corrispondenza con reti televisive straniere, istituti culturali. Il documento dattiloscritto della sceneggiatura è rilegato, conta in totale 205cc e presenta annotazioni a matita e a inchiostro che interessano tutti gli elementi della sceneggiatura e del set: tagli di dialoghi, soppressione di scena, cambi di scenografie, modifiche delle didascalie, indicazioni sul sonoro ecc.

Le annotazioni appaiono riportate da mani diverse, in momenti differenti. Anche se non è possibile dire con esattezza da chi sia stato annotato, si può ipotizzare che il documento sia una copia della sceneggiatura che circolava sul set.

Un'altra copia della sceneggiatura dattiloscritta è stata invece rinvenuta nell'Archivio Luigi Pirandello dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro contemporaneo di Roma, a Via Bosio nell'ultima dimora

¹⁰ Segnalo che i primi esiti di queste ricerche sono stati pubblicati nei saggi C. PISANI – F. TOMASSINI, *Manoscritti e testimonianze di Luigi Pirandello nelle Biblioteche e negli archivi (1°- 2° parte)*, usciti su «ARIEL. Semestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani», IV, lug/dic 2020, 209-240, e VI, lug/dic 2021, 125-149.

¹¹ Questi i fondi consultati nella Biblioteca Museo Teatrale SIAE di Roma nei quali si è rintracciato materiale pirandelliano di vario genere: Archivio storico SIAE, Fondo Boutet, Fondo Francesco Cällari, Fondo Eduardo De Filippo, Fondo fotografico del Ministero per la Stampa e la Propaganda, Fondo Cesare Levi, Fondo Manoscritti, Fondo Pirandello, Fondo Giorgio Prosperi, Fondo Starace-Sainati, Locandine.

abitata dallo scrittore,¹² precisamente nella III sezione dei Documenti Vari dove si trovano i seguenti due documenti. Il primo è il dattiloscritto dal titolo *Mathias Pascal Scénario* de Pierre Chenal, Armand Salacrou et Christian Stengel. Inspiré du roman de Pirandello *Fen Mathias Pascal* (documento numero 1.19) che conta 43 carte ed è lo scenario unico, in francese, da cui sono state poi tratte due separate opere cinematografiche cioè la versione in francese e quella in italiano; si può consultare online sul sito dell'Istituto di Via Bosio e non presenta annotazioni manoscritte. E il secondo è il dattiloscritto de *Il fu Mattia Pascal*, testo con dialoghi per lo scenario Mathias Pascal di Pierre Chenal, Armand Salacrou et Christian Stengel, che conta 184 carte (documento numerato 1.20), che invece presenta numerosi tagli, integrazioni, annotazioni a inchiostro e/o a matita rossa e blu, non è ancora stato digitalizzato ma si può consultare in sede.

Il testo risulta essere un'altra copia di quello conservato nel Fondo Francesco Cällari, elemento che permette di ipotizzare che ci fossero diversi dattiloscritti della sceneggiatura che circolavano sul set e che venivano distribuite agli addetti ai lavori.

Ma ciò che rende il dattiloscritto conservato nell'Istituto di Studi Pirandelliani così interessante ai fini della nostra ricerca è in primo luogo la sede di conservazione: l'archivio Luigi Pirandello di Via Bosio a Roma ospita il materiale conservato dagli eredi al momento della morte dell'autore. C'è poi un'altra notizia, riportata da Cällari, che permette ulteriori considerazioni: nel contratto stipulato con la Colosseum, datato 10 ottobre 1936, vengono specificati i due compiti di collaborazione diretta dell'autore: «scriverà i dialoghi italiani del film tratto dal suo romanzo sulla sceneggiatura di Chenal, Stengel e Salacrou; inoltre ella dirigerà la recitazione degli attori italiani durante le riprese del film»¹³. Pirandello non rispetterà alla lettera l'impegno di redigere tutti i dialoghi della sceneggiatura (che infatti furono scritti nella stesura iniziale in francese da Pierre Vitrac) ma effettivamente ci lavorò in prima persona. Ancora Cällari riporta infatti che «con anticipo di qualche giorno, egli correggeva i fogli col dialogo dattiloscritto che gli portava a casa Belisario Randone».¹⁴

A queste notizie aggiungiamo anche che, mentre nel copione del Fondo Cällari molte annotazioni interessano anche le didascalie e il sonoro, nel copione dell'Istituto la maggior parte degli interventi riguardano proprio i dialoghi. Le correzioni manoscritte presenti sul documento conservato in Istituto sembrerebbero di mani diverse ma la maggior parte di esse risultano essere autografe dello stesso Pirandello. Il dattiloscritto della sceneggiatura, infatti, presenta sia numerose correzioni autografe, scritte con particolare cura e con un certo ordine (non sempre mantenuto nella prassi corretoria pirandelliana)

¹² Si legga quanto riporta la descrizione sul sito dell'Istituto stesso: «Lo Studio di Luigi Pirandello è l'ultima dimora abitata dallo scrittore. [...] Già negli anni 1913-1918 Luigi Pirandello aveva abitato nel villino insieme alla sua famiglia. Dal 1933 al 1936 vi abitò da solo, occupando i locali tuttora conservati integri all'ultimo piano [...]. Alla morte dello scrittore, avvenuta il 10 dicembre 1936, i figli subentrarono nel contratto di locazione ma, quando il 10 novembre 1938 l'intero villino fu acquistato dallo Stato e adibito a sede dell'Ufficio Centrale Metrico, il Ministero delle Corporazioni ne intimò l'immediato sgombero. Fu allora che gli Eredi Pirandello, pur di non veder distrutta tale memoria, si dichiararono disposti a donare allo Stato quanto era contenuto nello Studio (mobili, quadri, libri, manoscritti, oggetti personali), purché lo Stato a sua volta si impegnasse a consegnare lo Studio al Ministero dell'Educazione Nazionale affinché il tutto venisse mantenuto nel modo in cui si trovava. L'impegno (siglato il 28 dicembre 1942) fu mantenuto ma non si provvide poi a predisporre un'adeguata manutenzione con il risultato di un progressivo degrado. Soltanto nel 1961, ricorrendo il XXV anniversario della morte di Luigi Pirandello, il Ministero della Pubblica Istruzione [...] decise di affidarne la custodia all'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo.

Costituito nel 1961, l'Istituto ha lo scopo statutario di “promuovere ricerche e studi sulla vita e sull'opera di Luigi Pirandello e sul teatro contemporaneo e di svolgere ogni altra attività idonea per la loro conoscenza e diffusione”. All'Istituto è affidata la custodia dello Studio, e in particolare la conservazione e la catalogazione della Biblioteca di Luigi Pirandello e dei preziosi documenti donati dagli Eredi ed oggi custoditi negli Archivi»: consultabile in <https://www.studiodiluigipirandello.it/>.

¹³ Come riportato in CÄLLARI, *Pirandello e il cinema*, 336.

¹⁴ Ivi, 336-337.

per essere poi facilmente lette e interpretate da attori e regista, sia chiose manoscritte ma non autografe probabilmente trascritte da terzi sotto dettatura dello stesso autore.

Nel suo recente volume, Anton Giulio Mancino mette bene in evidenza come la scrittura di Pirandello vada a caratterizzare poi l'effettiva realizzazione della pellicola dato questo film appare oggi «intensamente parlato per onorare il debito con il sonoro ormai istituzionalizzato da circa un decennio, ma soprattutto pungolato dalla volontà di far sentire, letteralmente, a chiare lettere e ovunque, l'effettivo contributo di Pirandello ai dialoghi».¹⁵

Avendo a disposizione il dattiloscritto della sceneggiatura possiamo ragionare meglio sulle differenze tra le due versioni, quella narrativa e quella filmica, del *Mattia Pascal*, andando ad individuare, in particolare, analogie e differenze relative alla funzione assunta dagli spazi presenti sia nel romanzo sia nella sceneggiatura della versione cinematografica concepita più di trent'anni dopo.

Il film presenta una prima parte, più rapida, sulla crisi esistenziale e familiare vissuta da Mattia a Miragno, a cui segue la parentesi monegasca (molto sintetica) e poi una più ampia parte dedicata alla vita di Adriano Meis a Roma, dove incontra Adriana.

Nella sceneggiatura ritroviamo i tre luoghi principali nei quali si svolge la vicenda del romanzo: Miragno, Montecarlo e Roma. Assente del tutto invece Milano, con il suo paesaggio urbano, dove Adriano (nel romanzo) si ferma per una stagione intera prima di stabilirsi a Roma. Proprio a «quelle tristi giornate d'inverno, per le vie di Milano»,¹⁶ la moderna città industriale della giovane Italia, ben diversa dallo spazio cittadino borghese romano di cui parleremo dopo, sono dedicate non poche pagine del romanzo, in particolare il capitolo IX intitolato *Un po' di nebbia* dove, attraverso descrizioni della condizione climatica che caratterizza l'inverno lombardo, con il suo clima rigido e la sua nebbia «maledetta», diventa figura allegorica complementare allo stato d'animo del protagonista. L'autore, infatti, allude esplicitamente in queste pagine al sentimento di precarietà che vive Mattia durante i primi mesi vissuti nei panni di Adriano Meis.

Inoltre c'è la frenesia, il frastuono, il movimento, la velocità dello spazio urbano che entrano in conflitto con quella solitudine che il protagonista, costretto a vivere nella menzogna, comincia a patire sempre di più, sentendosi uno stanco e annoiato vagabondo per le strade di Milano,¹⁷ rispecchiando un atteggiamento proprio del personaggio pirandelliano spesso «fagocitato dalla modernità, traumatizzato dai rumori, scosso dalla frenesia collettiva, confuso dal turbinio di suoni e colori [...] nel paesaggio antropizzato si sente estraneo, prigioniero di un luogo ostile».¹⁸

L'assenza nella trasposizione cinematografica del soggiorno milanese, momento di massimo spaesamento del personaggio, sembra equivalere ad una ben precisa scelta registica che vede, nel film, Mattia distaccarsi dall'inefficienza del personaggio del romanzo¹⁹ e deciso a cogliere immediatamente l'occasione di scappare dalla sua vecchia vita:

L'ubbrico mandando un

¹⁵ MANCINO, *Pagine girate. Nuovo cinema Pirandello*, 167.

¹⁶ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di A. Sichera – A. Di Silvestro, Milano, Mondadori, 2023, 90.

¹⁷ «Ed ecco, mi cacciavo, di nuovo, fuori, per le strade, osservavo tutto, mi fermavo a ogni nonnulla, riflettevo a lungo su le minime cose; stanco, entravo in un caffè, leggevo qualche giornale, guardavo la gente che entrava e usciva; alla fine, uscivo anch'io. Ma la vita, a considerarla così, da spettatore estraneo, mi pareva ora senza costrutto e senza scopo; mi sentivo sperduto tra quel rimescolio di gente. E intanto il frastuono, il fermento continuo della città m'intronavano»: PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal...*, 90.

¹⁸ D. MARCHESE, *Paesaggi della modernità. Spazio urbano e spazio esistenziale nella novellistica pirandelliana*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, XII Congresso nazionale ADI (Roma, 17-20 settembre 2008), a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, redazione elettronica E. Bartoli, 2009.

¹⁹ Su questo aspetto si veda: C. MAURO, *Metamorfosi di Mattia Pascal: dal romanzo al cinema*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno MOD, t. II, Bologna 22-24 giugno 2017 a cura di Riccardo Gasperina Geroni e Filippo Milani, 287-294.

sospiro di sollievo:

-

UBBRIACO

Eh, quanto a cucirmi la bocca...
non c'è bisogno che me lo chieda
lei... ho le mie buone ragioni...
Perché quello che
stà là sotto...

- MATTIA

Che hai fatto...? sei stato tu?

- UBBRIACO

C'eravamo azzuffati... io ero
ubriaco, lui peggio di me...
Non ricorda, che c'incontrammo?
era un vagabondo... nessuno lo
conosceva, in paese... M'ha
colpito, io allora gli ho dato
una spinta... così... è caduto
nel canale... Ci stavano cercando lei,
e ci hanno trovato
lui... dopo otto giorni... Le
signore lo hanno riconosciuto...
è vero che un po' le somigliava...
E io zitto! non le pare?
fate voi! Ma lei, ora... non
andrà mica a denunziarmi!

- MATTIA

Ma no, stupido, perché anch'io
voglio che mi si creda morto.

- UBBRIACO

Proprio come la penso io...
Allora... sto sicuro? Perché se no...

- MATTIA

Ora vattene... lasciami solo...

- UBBRIACO

E addio, signor Pascal...
Buona fortuna...

86 – MUTO (racconto) – C.L. –
musica-

In lontananza si vede
l'ubriaco che si allontana.
Mattia si accosta alla
tomba di sua madre e
si inginocchia.

Mattia si alza, alza il
collo del suo soprabito e
si mette a camminare furtivamente,
nella direzione della stazione di Miragno,
come un ladro.

Altra importante assenza da segnalare nella sceneggiatura cinematografica è il fondamentale riferimento a Copernico presente nel romanzo; ecco che, dopo il grigio scenario milanese, un altro

“paesaggio” pirandelliano scompare nel film: quello del cosmo che nel *Mattia Pascal* «si trasforma, grazie alla metanarrazione, nel paesaggio epistemologico di Pirandello, nell’unico paesaggio possibile, con cui anche la stessa poetica del romanzo corale dovrà fare i conti».²⁰

D’altro canto, va invece notato come il film rispetti la predilezione tutta pirandelliana, rintracciabile sin dalle prime pagine del romanzo, di «rappresentare interni piuttosto che esterni, spazi chiusi piuttosto che paesaggi. E questi interni sono [...] luoghi di desolazione, come le stanze abbandonate della grande casa avita [...] e soprattutto la biblioteca comunale [...]».²¹

Gli spazi interni e claustrofobici del romanzo li ritroviamo, infatti, quasi tutti nella sceneggiatura: così (seppur non sia presente nel film la cornice metanarrativa) viene mantenuta fedelmente la funzione metaforica della biblioteca, tempio di un sapere antico ormai considerato come una «scartoffia» da riordinare. È qui che Mattia trova impiego nella prima parte del film ed è sempre qui che incrocia per la prima volta il nome di Adriano Meis (a differenza del romanzo nel quale la scelta del nuovo nome avviene nella carrozza di un treno):²²

54 – SUONO – al P.P. il bibliotecario
di profilo seguito
56.

Il vecchio bibliotecario,
chinato su un enorme registro
(il catalogo) nota
le indicazioni che gli dà
Mattia, chinato una scala.

- MATTIA
Adriano Meis... Trattato
d’Astrologia... 1225.

Il vecchio, che non ha inteso
bene il nome dell’autore
se lo fa ripetere da
Mattia.

- IL VECCHIO

Eh? Adriano...? Adriano... che
cosa?

55) SUONO – (inq. dal basso in
alto) C.M.

Mattia si volta e grida con
tutta forza.

Panoramica (seguito 58)
Mattia gridando

- MATTIA
Adriano Meis... MEIS! M...come
martello. E... come eccetera...
I... come idiota...S... come
sordo.

²⁰ B. ALFONZETTI, *Il cosmo*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Roma, Salerno, 2002, 22.

²¹ E. GHIDETTI, *I luoghi di Mattia Pascal*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello...*, 69. Sulla funzione della biblioteca come cronotopo ne *Il fu Mattia Pascal* si veda anche A. SACCONI, *La biblioteca del Fu Mattia Pascal*, in AA. VV., *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Atti del Convegno di Roma 19-21 dicembre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2002, 195-207.

²² «Il nome mi fu quasi offerto in treno, partito da poche ore da Alenga per Torino»: PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal...*, 72.

Il divario metaforico tra spazi interni e spazi esterni ben marcato nella narrativa e la contrapposizione tra lo spazio agreste mitico e lo spazio cittadino borghese e vacuo permane quindi anche nella versione cinematografica.

Nelle prime righe del VII capitolo del romanzo *Cambio treno*, tornando da Montecarlo con la vincita, poche pagine prima di scoprire la sua “prima morte”, Mattia riesce ad immaginare una vita alternativa, solo lontano da un contesto cittadino e avvicinandosi alla Terra: «Riscatterò la Stia, e mi ritirerò là, in campagna, a fare il mugnajo. Si sta meglio vicini alla terra; e – sotto – fors’anche meglio».²³

Nel brano appena citato, Pirandello riesce a combinare, umoristicamente, il tema della campagna e quello della morte. La Terra è il luogo ameno nel quale “ritirarsi” per migliorare la propria vita; al paesaggio campestre il protagonista affida le sue cure, la campagna potrebbe addirittura essere in grado di quietare l’animo della moglie Romilda ma nelle stesse righe sono presenti anche espliciti riferimenti alla morte, alla sepoltura, sottoterra, unico vero luogo dove si può trovar (forse) pace («Si sta meglio vicini alla terra; e – sotto – fors’anche meglio»).

Chiudiamo l’analisi con una sintetica riflessione sulla Roma del *Pascal*, portacenero «del nostro sigaro», descritta e riassunta da Anselmo Paleari con le celebri parole: «Roma è morta. [...] chiusa nel sogno del suo maestoso passato non ne vuol più sapere di questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno»²⁴. Nella rappresentazione di Roma, la sceneggiatura cinematografica in qualche modo si discosta dal necrologio formulato da Paleari. Nel film, infatti, gli esterni della città eterna, le strade, la stazione, la riva del Tevere si affermano come spazi di possibilità per Adriano. Sono questi paesaggi dell’interiorità in cui l’angoscia che attanaglia Mattia Pascal, imprigionato nella sua falsa identità, trova, o almeno cerca, conforto e potenziali vie di uscita (quelle vie di uscita che nel romanzo mancano). Di seguito si trascrivono le didascalie tratte dalla sceneggiatura nel momento dell’arrivo di Mattia a Roma e poi nel finale presente in sceneggiatura, sulla riva del Tevere, quando decide di tornare da Adriana e iniziare la sua nuova vita nella sua nuova identità ormai acquisita.²⁵

STAZIONE ROMA

MUTO – Carrello (musica)

Mattia esce dalla stazione
e dopo essersi sbarazzato
delle numerose guide e
portieri che gli offrono
i loro servizi, esita
sul cammino da prendere,
poi decidendosi, si
avvia in un viale. Di
colpo si arresta davanti
ad uno specchio.

94 – MUTO – C.M. – Mattia di scorcio – (musica)

Mattia osserva con angoscia

²³ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal...*, 59.

²⁴ Ivi, 103.

²⁵ Lo stesso paesaggio delle sponde del Tevere si può trovare sovente nella novellistica pirandelliana collegato «al tema del suicidio [...]». Sul lungotevere Pirandello porta i suoi personaggi tormentati e annoiati a risolvere la loro crisi psicologica»: F. ZANGRILLI, *Lo specchio per la maschera. Il paesaggio in Pirandello*, Napoli, Librerie editrice E. Cassitto, 1994, 78.

la sua immagine che
riflette lo specchio: effettivamente
per Roma è il sembiante
di Mattia Pascal
deceduto...
Si passa la mano sulla
barba.
Si comprende sua prima
cura sarò di radersi.
Si guarda intorno e sorte
dal campo

[...]

RIVA TEVERE

254 – MUTO – carrello (musica)

L'indomani, è l'alba,
Mattia, che è ritornato
a Roma, cammina sulla
riva del Tevere, cerca
il posto dove ha lasciato
la giacca. Questa
scomparsa. Un'angoscia
mortale stringe Mattia.
ma d'improvviso il suo
viso si rischiara.

255 – MUTO – contro-campo
(musica)

Un poco più lontano un
vagabondo esce, vestito
con la giacca.

256 – MUTO (App. dietro vagabondo).

Mattia si avvicina
all'uomo, fruga nella
tasca interiore e ritrova
la sua lettera. Pazzo
di gioia, si alza, strappa
la lettera, e si
allontana. Ma improvvisamente
cambia idea, e fa
scivolare un biglietto
di banca da 20 lire
nella tasca del povero e
se ne va correndo.

Il dattiloscritto conservato a Via Bosio si conclude quindi con la descrizione di una scena aperta ma non con un esplicito lieto fine: Mattia diventa sì Adriano Meis ma manca il trionfante ritorno a Roma e il ricongiungimento con Luisa e si chiude all'esterno del municipio di Miragno con il fortuito incontro tra il protagonista e l'ubriaco, il quale riconosce Pascal ma crede sia una sorta di fantasma. Nella pellicola invece si avvera un lieto fine ben più marcato che vede Mattia, ufficialmente riammesso in società grazie ad un documento falso ma legale capace di attestare la sua nuova identità di Adriano Meis, nativo di Miragno,

contraddizione paradossale che ben si allinea alla poetica pirandelliana), tornare a Roma e ricongiungersi con Adriana (al cinema ribattezzata con il nome di Luisa).

In conclusione possiamo quindi osservare come, quella concezione del paesaggio pirandelliano, così variegata, tra scenari urbani o campagne mitizzate, simbolo dell'illusione della vita umana e specchio sincero dello stato d'animo del personaggio, fatica ad essere tradotta e rappresentata sullo schermo nella sua complessità, dimostrando come Chenal nel costruire la struttura del suo film si sia impegnato a conservare la fabula del romanzo, limitando però al minimo l'approfondimento delle tematiche filosofiche più complesse.