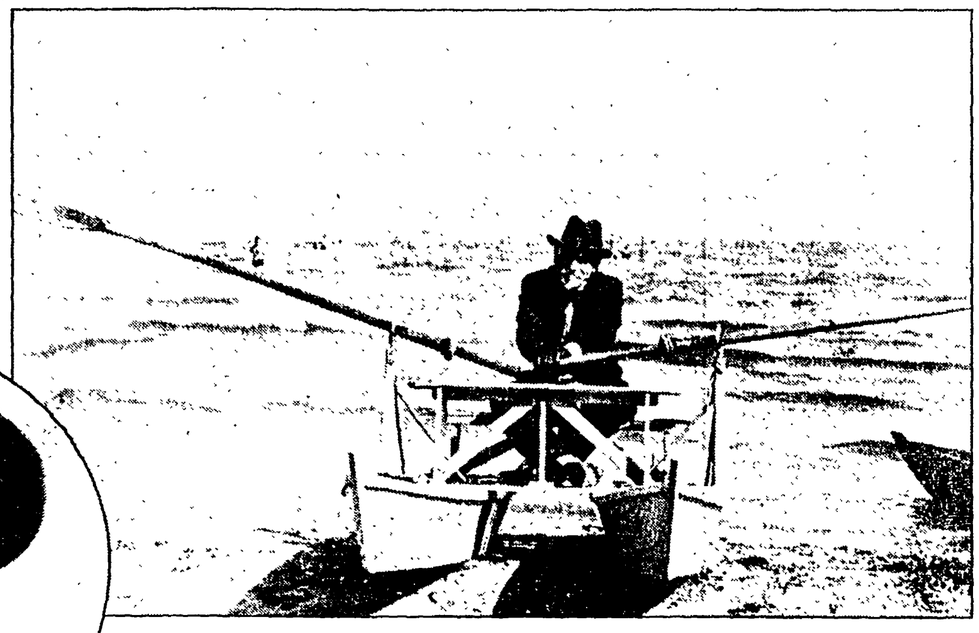
La sua grande novità? Raccontare, per primo, la disillusione di fronte alla caduta del mito dell'immortalità dell'estetica

Il drammaturgo contro il teatro



Luigi Pirandello al Lido di Camaiore. Nel tondo lo scrittore in una immagine giovanile. In basso Mosjoukine ne «Il fu Mattia Pascal» diretto da Marcel L'Herbier. Accanto Sergei Eisenstein

Dall'esordio in versi fino al Premio Nobel

Luigi Pirandello nacque il 28 giugno 1867 a Girgenti (Agrigento). Studiò a Palermo, a Roma, e a Bonn, in Germania, qui laureandosi. Stabilitosi a Roma nel 1892, sposò nel 1894 Antonietta Portolano, da cui ebbe tre figli (Stefano, Lietta, Fausto). Dal 1897, e per un lungo periodo, insegnò all'Istituto superiore di magistero, dedicandosi nel contempo all'attività letteraria. Furono anni duri, dalla giovinezza alla prima maturità, per difficoltà finanziarie e per i turbamenti psichici, via via più gravi, della moglie.

Pirandello esordì come poeta. Ma la sua grandezza si affida alla produzione narrativa e teatrale: centinaia di novelle, sette romanzi (fra di essi «Il fu Mattia Pascal», 1904; «I vecchi e i giovani», 1909; «Si gira», 1915; «Uno, nessuno e centomila», 1925-26), quarantatre testi teatrali, rappresentati fra il 1910 e il 1937. A questi sono da aggiungere (oltre a tentativi e abbozzi giovanili, quasi tutti perduti) lavori in dialetto siciliano, in collaborazione con Martoglio, e «L'abito nuovo», scritto con Eduardo De Filippo. Fra i titoli di teatro, hanno spicco «Liolà» (1916), «Così è (se vi pare)», «Il berretto a sonagli», «Il piacere dell'onestà» (1917), «Il giuoco delle parti» (1918), «L'uomo, la bestia e la virtù» (1919), «Tutto per bene» (1920), «Sei personaggi in cerca d'autore» (1921), «Enrico IV» e «Vestire gli ignudi» (1922), «Ciascuno a suo modo» (1924), «Sagra del Signore della Nave» (1925), «La nuova colonia» (1928), «Questa sera si recita a soggetto» (1930), «Quando si è qualcuno» (1933), «I Giganti della montagna» (postumo). La fama mondiale dello scrittore (che dura tutt'oggi) esplose negli anni Venti. Da allora Pirandello viaggiò e soggiornò ripetutamente all'estero (Francia e Germania soprattutto, ma visitò anche le due Americhe). Nel 1934 gli fu conferito il Nobel. Morì a Roma il 10 dicembre 1936.

L'opera di Pirandello è pubblicata in Italia da Mondadori. È in corso di stampa l'edizione critica.

ÈDA POCO *apparso in scena, nei* Sei personaggi, *e già il Padre spiega al Capocomico sgomento: «Chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché — vivi germi — ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità». Ma i personaggi della «commedia da fare» si accontentano di qualche cosa di meno, di vivere «per un momento», negli attori della compagnia.*

Se le parole del Padre sono notissime, è forse meno noto che, in quelle, Pirandello plagiava se stesso. Il personaggio replica, pressoché alla lettera, la dichiarazione di quel dottor Fileno, l'ideatore della «filosofia del lontano», apparso al suo autore, dieci anni prima, per essere riscattato, nel nome e nella realtà, dall'indegno trattamento ricevuto in un romanzo mancato, nelle mani di altro scrittore: «Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione: la creatura non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o d'opere prodigiose. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! E vivono eterni perché — vivi germi — ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità». Abbiamo citato secondo la prima stampa della Tragedia d'un personaggio, *quale apparve nel «Corriere della Sera» nel 1911, e quale è stata riproposta quest'anno, nel supplemento pirandelliano di maggio. E abbiamo costretto il lettore a rileggere un medesimo testo, quasi parola per parola, affinché potesse verificare in concreto la puntualità della ripresa autocitazionale.*

Conviene adesso rileggere, però, quello che Pirandello rispondeva, nella sua vecchia novella, al personaggio ansioso di rivendicare il proprio diritto all'immortalità. Egli incitava quel suo Fileno ad applicare al proprio stesso caso la sua «filosofia del lontano», il suo «cannocchiale rivoltato» per cui, ponendosi «idealmente nell'avvenire», guardava il presente «come passato», così che «tutte le cose subito» potessero apparirgli «piccole e lontane». Pirandello diceva, in effetti: «Ella va cercando, oggi, tra noi, uno scrittore che la consacri all'immortalità? Ma ci guardi tutti, a uno a uno, ponendo me, s'intende, in coda a tutti. E insieme con noi sottoponga al suo famoso cannocchiale rivoltato i fatti più notevoli, le questioni più ardenti e le più mirabili opere dei giorni nostri. Caro il mio dottore, ho gran paura ch'ella non vedrà più niente né nessuno. E dunque, via, si consoli, o piuttosto si rassegni...».

*Pirandello ritoccherà questo passo, più tardi, incitando a considerare la miseria dei «poveri scrittorelli contemporanei» come garantita dai «critici più ragguardevoli», innestando una supplementare nota polemica. Ma il problema è comunque posto, una volta per tutte. Ed è se ancora sia possibile, per lo scrittore moderno, sperare di allevare e nutrire personaggi eterni, là dove, guardando da lontano, «niente» e «nessuno» appare destinato a resistere, né «fatti» né «questioni» né «opere». E non è un caso, naturalmente, se le figure immortali dell'immaginazione sono esemplificate in due campioni esemplari dell'umorismo letterario, Sancho Panza e don Abbondio. La prima edizione dell'*Umorismo *era datata 1908.*

Nella «trilogia del teatro nel teatro», in confessato calcolo combinatorio, Pirandello porterà in scena, non tanto la crisi dell'eroe drammatico, quanto la crisi del drammaturgo, articolando i tre lavori in questa maniera dichiarata: «Nel primo il conflitto è tra i Personaggi e gli Attori e il Direttore-Capocomico; nel secondo, tra gli Spettatori e l'Autore e gli Attori; nel terzo tra gli Attori divenuti Personaggi e il loro Regista». E spiegherà: «Ove la commedia è da fare, come nel primo, da recitare a soggetto, come nel terzo, il conflitto, non uguale, né simile, anzi precisamente opposto, impedisce che la commedia si faccia e che l'improvvisazione sia governata e regolata e giunga seguitamente a una conclusione; ove la commedia è fatta, come nel secondo, il conflitto ne manda a monte la rappresentazione. Ma ciò che si voleva rappresentare era proprio questo conflitto diverso in ciascuno dei tre lavori». I quali, nel loro essere «incompiuti o interrotti», precisamente, quanto ai loro «pretesti o argomenti», sono «per sé stessi compiutissimi e perfetti». E lo sono, possiamo chiarire, perché in essi è raffigurata, come «teatro nel teatro», la tragedia del teatro. La forma vera, insomma, è il teatro del teatro, in cui prende corpo, con clamorosa evidenza, la vera filosofia pirandelliana: la «filosofia del lontano» come disperazione estetica.

La messa a nudo della convenzione scenica, la decomposizione ben fatta del dramma ben fatto, è, in prima istanza, non la tragedia del personaggio, dunque, ma la tragedia dell'autore, come portatore della coscienza della fragilità della coscienza stessa («una rete elastica, che se s'allenta un poco, addio! scappa fuori la pazzia che cova dentro ciascuno di noi»). Il Diego di Ciascuno a suo modo *è il teorico dei «pensieri bastardi», della pressione dell'inconscio che spezza ogni rassicurazione razionale e coscienziale, e genera di continuo, al di fuori del casto connubio per cui ciascuno tende «ad ammogliarsi per tutta la vita con un'anima sola, la più comoda», schiere di «figli illegittimi», attraverso «tresche e trascorsi senza fine con tutte le nostre anime rejette che stanno giù nei sotterranei del nostro essere, e da cui nascono atti, pensieri, che non vogliamo riconoscere, o che, forzati, adottiamo o legittimiamo, con accomodamenti e riserve e cautele». La tragedia dell'autore si definisce nel momento in cui egli scopre di trovarsi alle prese, perpetuamente, con personaggi bastardi, con illegittimi parti della sua mente, in cui prendono figura vanamente ambiziosa le sue «anime rejette», che sognano l'eternità della forma, quando è in crisi ogni possibilità di definizione formale, ogni illusione di egemonia dell'«anima» che aspira a una coerenza unitaria.*

Estraneo a qualsiasi pulsione di eversiva avanguardia, Pirandello non potrà che impegnarsi a rispecchiare questo estremo disincanto di fronte al mito dell'immortalità estetica, come forma che si oppone alla vita e la domina, per ritrarsi finalmente, con terrore, e con nostalgia, verso una soluzione di trascendenza mitica. E, per intanto, è alla mimesi naturalistica che egli affida, strenuamente, il rispecchimaneto della crisi. La rappresentazione del «conflitto» supremo opporrà così, nel terzo esperimento di «teatro nel teatro», e di teatro del teatro, Questa sera si recita a soggetto, *agli Attori e Personaggi, non più dissociati e contrapposti, la figura demoniaca del regista Hinkfuss, che riconduce alla vita concreta della messa in scena le forme che lo scrittore pretende di aver congelato in una rigida verità immutabile.*

«Se un'opera d'arte sopravvive — egli spiega — è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa sua forma dentro di noi in movimento vitale; e la vita gliela diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall'uno all'altro di noi; tante vite, e non una; come si può desumere dalle continue discussioni che se ne fanno e che nascono dal non voler credere appunto questo: che siamo noi a dar questa vita». Se «l'arte vendica in un certo senso la vita», perché la libera «dal tempo, dal caso e dagli ostacoli», essa ha pure senso perché noi, i vivi, la riportiamo nell'orizzonte del tempo, sotto l'impero del caso. E il regista è, con un'allegoria storicamente perfetta, la storica figura della tragedia del teatro, dinanzi al quale può porsi come «unico responsabile», perché «in teatro l'opera dello scrittore non c'è più», perché al regista appartiene totalmente la «creazione scenica», la vita informe che è restituita, e piuttosto è donata, alla morta forma dell'arte. Così l'«opera dello scrittore» è mera «materia» della «creazione scenica», e concorre al concreto di questa come la bravura degli attori, degli scenografi, degli apparatori, degli elettricisti, che tutti agiscono «secondo gli insegnamenti, i suggerimenti, le indicazioni» del direttore di scena.

A teatro non si giudica quell'opera scritta, che rimane «unica nel suo testo», unica e inaccessibile (l'«ufficio dell'arte», che ferma la vita «in un gesto», nel quale infine «consista», come si dichiara in Diana e la Tuda, *è l'«ufficio della morte» stessa, e alla statua si restituisce vita nel guardarla, così che uno scultore, e questo lo chiarisce Hinkfuss, proprio, desidera necessariamente che la sua statua, «come una cosa viva, debba potersi sciogliere dal suo atteggiamento, e muoversi, e parlare», così che finisca d'essere statua, e diventi «persona viva»). A teatro si giudica e si sperimenta la realizzazione accidentale e effimera di una determinata messa in scena, «che, fatta da certi attori, sarà una e, fatta da certi altri, sarà per forza un'altra». L'immortalità del testo si risolverà dunque nell'utopia paradossale dell'opera che «potesse rappresentarsi da sé, non più con gli attori, ma coi suoi stessi personaggi che, per prodigio, assumessero corpo e voce». Si risolve perché si rovescia. La pulsione verso la forma è qualche cosa di più e di peggio che una strategia di resistenza alla morte dell'arte, poiché, all'opposto, è pulsione di morte, per sé. E il circolo si chiude, poiché il «prodigio», in tutti i sensi, era già stato quello tentato nei* Sei personaggi. *Anzi, alle radici, e alle radici frustrato, nella* Tragedia d'un personaggio. *Cercare l'autore è già attendere Godot.*

Così, la tragedia dei personaggi, in novella come in scena, è comunque quella tragedia della forma che, per vivere, deve continuamente negarsi nell'informe della vita. E la tragedia specifica di Pirandello, a questo punto, è la sua stessa volontà di resistenza al «caos» che egli si trova spalancato dinanzi. Il suo ritorno all'ordine è già tutto dispiegato nella prefazione ai Sei personaggi, *dove, per la prima volta, egli dà voce al principio per cui la rappresentazione della confusione si vanta dissociata dalla rappresentazione confusa: «Rappresentare un caos non significa affatto rappresentare caoticamente, cioè romanticamente». Respingendo la via romantica, rifiutando la dissoluzione formale, Pirandello opta, ostinatamente, per una formalizzazione «chiara, semplice e ordinata», su cui il positivo e il mitico potranno fondare un estremo patto di sicurezza e di assistenza reciproca. I «pensieri bastardi» esistono, sono la vita stessa nel suo irrazionabile «caos», ma non devono essere, in nessun caso, legittimati. A qualunque prezzo, l'ordine deve regnare, nel palcoscenico e nel mondo.*

Edoardo Sanguineti

I rapporti fra Pirandello e il cinema sono sempre stati di amore e odio. Ma come avrebbe potuto ottenere spazio e successo sul grande schermo l'inventore di finali agghiaccianti?

L'assassino del «lieto fine»

«Caro Eisenstein, ho un film per lei!»

La lettera che qui pubblichiamo fu indirizzata (in lingua francese) da Pirandello ad Eisenstein nel 1932. I due si erano conosciuti a Berlino nel 1929, e avevano discusso delle prospettive aperte al cinema dall'avvento del «sonoro», in particolare dell'uso della «voce fuori campo», «così aderente a tutta la concezione di Pirandello» (come attestava, in un articolo del '39, Eisenstein stesso).

Mio caro Eisenstein,

la Cines, la maggiore casa cinematografica italiana ha acquistato un mio scenario scritto appositamente per lo schermo. I personaggi del lavoro sono tutti operai delle nostre grandi Acciaierie di Terni, dove si svolge in massima parte l'azione, ricchissima di motivi non soltanto drammatici ma anche patetici e comici. Ho voluto dare un quadro compiuto della vita dei nostri operai, con le sue ore di duro lavoro e di spensierata vacanza, e quelle solenni di lutto o di premio, e i loro amori, le loro gare: per rappresentare in somma la bellezza dei sentimenti che il lavoro ispira nel cuore degli uomini. I dirigenti della Cines sono persuasi che da questo mio scenario si debba trarre un film grandioso. La complessità della trama, in cui hanno parte anche grandi movimenti di folla, e la rapidità di taglio che impone l'incalzarsi degli avvenimenti, rendono necessaria la mano maestra d'un grande direttore. Io ho proposto voi: i dirigenti della Cines sarebbero felici d'affidarvi il lavoro. Vi prego perciò di volermi scrivere subito se accettate, perché io vi possa mettere in rapporto con la Casa, per le trattative. Il film dovrà essere girato (probabilmente in tre versioni) nei teatri della Cines a Roma e nelle Acciaierie di Terni, durante il prossimo agosto.

Attendo la Vostra risposta, che mi auguro favorevole, e vi saluto cordialmente.

«CARISSIMO *Nino* — scriveva Luigi Pirandello nel 1913 a Martoglio che dirigeva in Sicilia la società di produzione cinematografica Morgana Film e stava proprio allora terminando lo straordinario *Sperduti nel buio* dal dramma di Roberto Bracco —, *Verga, Bracco, Salvatore Di Giacomo... A gonfie vele! Non potrei fare qualche cosa anch'io? Avrei tanti e tanti argomenti di qualunque genere, di qualunque specie, tu lo sai!*».

Da questa quasi patetica lettera che costituisce il primo documento sul rapporto tra Pirandello e il cinema nacque un soggetto appositamente composto per Giovanni Grasso, l'attore siciliano al centro di quel grande film muto rapinato dai nazisti a Cinecittà e non ancora ritrovato (sarà vera la notizia che un collezionista romano ne custodirebbe gelosamente una copia?). Ma la Morgana Film cessò l'attività e anche il soggetto andò disperso.

Pirandello e il cinema è un tema vasto e ricorrente, rimbalzato più volte tra i testimoni e gli studiosi, a partire almeno dai ricordi del cineletterato Arnaldo Frateili che nel 1921 portò sullo schermo con una certa grazia la novella intimista *La rosa* sceneggiata dal figliomaggiore dello scrittore, Stefano Landi, per finire col convegno di Agrigento del dicembre '77 e con la rassegna di film italiani e stranieri tratti da opere pirandelliane annunciata ora dalla Cineteca milanese.

Ma l'interesse di Pirandello per il cinema non va naturalmente confuso con quello del cinema per Pirandello. Sono due cose distinte e di diverso valore. Pirandello nutrì sempre per il cinema attrazione e repulsione, amore e odio esattamente come Brecht. Il suo rapporto con la nuova arte fu tormentato e contraddittorio, ma particolarmente intenso. Troppo spesso invece il cinema si rivolse allo sterminato giacimento di novelle e romanzi, di drammi e commedie con scopi puramente commerciali e comunque senza adeguata tensione intellettuale e artistica. Pur con qualche eccezione di rilievo, il panorama è nel complesso deficitario, anche se non si può certo negare l'influsso esercitato sul cinema moderno dall'opera sua, e perfino dal linguaggio del film su certi suoi drammi.

Tuttavia non ci fu quasi mai vero dialogo del cinema con Pirandello, la preoccupazione principale dell'industria e anche dei cineasti essendo quella di ottenere i diritti di trasposizione e quasi sempre di sfuggire ai temi profondi dei testi e di tradirne le conclusioni. Tra la produzione del lieto fine e i finali spesso agghiaccianti dell'autore non poteva correre buon sangue. Invece Pirandello, anche se talvolta accondiscese a quegli esiti rassicuranti, non si stancò fino all'ultimo di interrogarsi sulla settima arte. Cominciò anzi a farlo molto presto, entrando subito nella ristretta pattuglia dei grandi intellettuali europei aperti ai problemi drammatici posti dalle tecnologie incalzanti, e non solo nel campo del cinema.

Ciò accadde fin dal 1915, l'anno in cui l'Italia entrava nella prima guerra mondiale e lo scrittore s'impratichiva degli studios romani della prima Cines. Si trovò così all'avanguardia (non solo nazionale ma, ripetiamo, europea) nel dedicare al cinema un romanzo, vissuto per così dire dall'interno attraverso la narrazione in prima persona di un professionista. Uscito a puntate appunto nel 1915 e l'anno dopo in volume col titolo *Si gira...*, venne poi ripubblicato nel 1925 col nuovo titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. È una riflessione sul mestiere del cinema che tanto più mente, quanto più appare una registrazione oggettiva di eventi. Manovrata dall'uomo della manovella, la cinepresa riproduce il reale con l'impassibile estraneità della macchina, ingannando il pubblico.

Evidentemente anche Pirandello si sdoppia, identificandosi in Serafino e nel contempo allontanandosene. Infatti l'occhio dell'autore si sovrappone a quello del cine-operatore inserendone il lavoro, e l'intero processo di chi fa il cinema, nell'universo pirandelliano, dove il gioco della verità e della finzione, dello sdoppiamento e del labirinto, si ripresenta — grazie alla menzogna di un meccanismo che dà l'illusione del vero — in termini ancor più alienanti e disumanizzanti. E non c'è da stupirsi se le suggestioni del romanzo, e la dialettica dello scrittore nel cogliere anche nel nuovo mezzo d'espressione le contraddizioni sommerse e irrimediabili della vita, riaffiorano alcuni decenni dopo in Walter Benjamin impegnato ad analizzare l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica.

Il paradosso, così incombente nell'opera scritta, torna a lampeggiare nelle vicende cinematografiche dell'autore. Nel 1924, dando piena fiducia a L'Herbier che si accinge al *Fu Mattia Pascal*, la concede per la prima volta anche all'arte muta. «*Credo che il cinema, più facilmente, più compiutamente di qualsiasi altro mezzo di espressione artistica, possa darci la visione concreta del pensiero*», dichiara rinunciando al pessimismo degli anni Dieci ma preparandosi comunque a riproporre, senza mutamenti sostanziali, il suo diario di Serafino. Il Mattia Pascal francese, interpretato dal russo Mosjoukine, è stato a lungo considerato il miglior Pirandello dello Schermo: il muto gli si addiceva più della parola.

Conformemente a questo, anche il giudizio di Pirandello contro il parlato è senza appello in due interventi teorici del 1929. Lo stesso anno, però, egli pubblica in Germania un proprio scenario per un film mai realizzato dal *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nel prologo l'autore si presenta in prima persona, e tra gioco delle ombre e gioco delle parole non sembra esserci più dissidio. Nel 1930, poi, esce *La canzone dell'amore*, primo sonoro italiano parlato e cantato, liberamente ma sempre paradossalmente tratto dalla novella intitolata *In silenzio*.

Nel 1932 arriva da Hollywood una versione di *Come tu mi vuoi* così edulcorata che nemmeno due giganti quali Greta Garbo e Von Stroheim riescono a rimetterla in sesto. Intanto Pirandello ammira in Portogallo il documentario di Manoel de Oliveira su Oporto che l'intelighenzia locale respinge, e ne trae stimoli per indicare anche all'Italia una via nazionale e per stendere il soggetto originale di *Acciaio* che però, curiosamente, più che a Pirandello assomiglia a Verga e precisamente alla *Cavalleria rusticana*. Lo scrittore vorrebbe Pabst oppure Eisenstein, ma il film tocca a Ruttmann che accentua la sovrastruttura documentaristica a danno della narrazione. Eppure Pirandello aveva capito bene che il cinema era malato di teatro e anche di letteratura, e che si sarebbe dovuto appoggiare piuttosto alla musica. Tutto sommato il merito di *Acciaio* è qui, nella sua ricerca di volti, ambienti e ritmi realistici nel 1933.

Le due opere pirandelliane più presenti sugli schermi sono state il romanzo *Il fu Mattia Pascal* e la tragedia *Enrico IV*. Ai dialoghi del secondo Mattia Pascal, interpretato da Blanchar e diretto da Chenal (il tandem francese di un rapido e possente *Delitto e castigo*), collaborò a Roma egli stesso poco prima di morire. Non era bizzarro e inventivo come il primo: cercava di essere più solido e semplice, ma anche più coerente al nuovo finale rasserenante. Un po' nella linea umana e paesana che Angelo Musco aveva appena imposto quale interprete di *Pensaci Giacominol* e che lo stesso Pirandello raccomandava al figlio Stefano e a Corrado Alvaro quando sceneggiavano *Terra di nessuno*, che diretto da Mario Baffico sarebbe uscito solo nel 1939, dando qualche preoccupazione al fascismo per la sua visione abbastanza anticonformistica dell'arcaico latifondo siciliano.

Di *Enrico IV* erano stati nevrotici protagonisti l'espressionistico Conrad Veidt in Germania nel 1926 (ma diretto da Amleto Palermi) e un irresistibile Osvaldo Valenti in un film di Pastina distribuito nel '43 nell'Italia del nord occupata dai tedeschi. Stranamente è ora entrato in entrambi i personaggi più visitati un attore quale Mastroianni, in apparenza così antitetico alle contorte psicologie pirandelliane. I pur discutibili sforzi di Bellocchio con *Enrico IV* (1983) e di Monicelli con *Le due vite di Mattia Pascal* (1985) hanno comunque contribuito a cancellare il brutto ricordo dei tanti episodi novellistici inseriti nelle antologie degli anni Cinquanta e anche di un film come *Il viaggio* che nel 1974 costituì purtroppo l'ultima occasione perduta da Vittorio De Sica. Ma più di tutti vi ha contribuito Kaos dei fratelli Taviani che nel 1984, sotto forma di un'antologia forse non immune da manierismo ma finalmente unitaria, ha rappresentato il risarcimento più nobile offerto dal cinema alla terra di Luigi Pirandello e alla varietà, allo spessore, al lirismo dei suoi racconti.

Ugo Casiraghi