

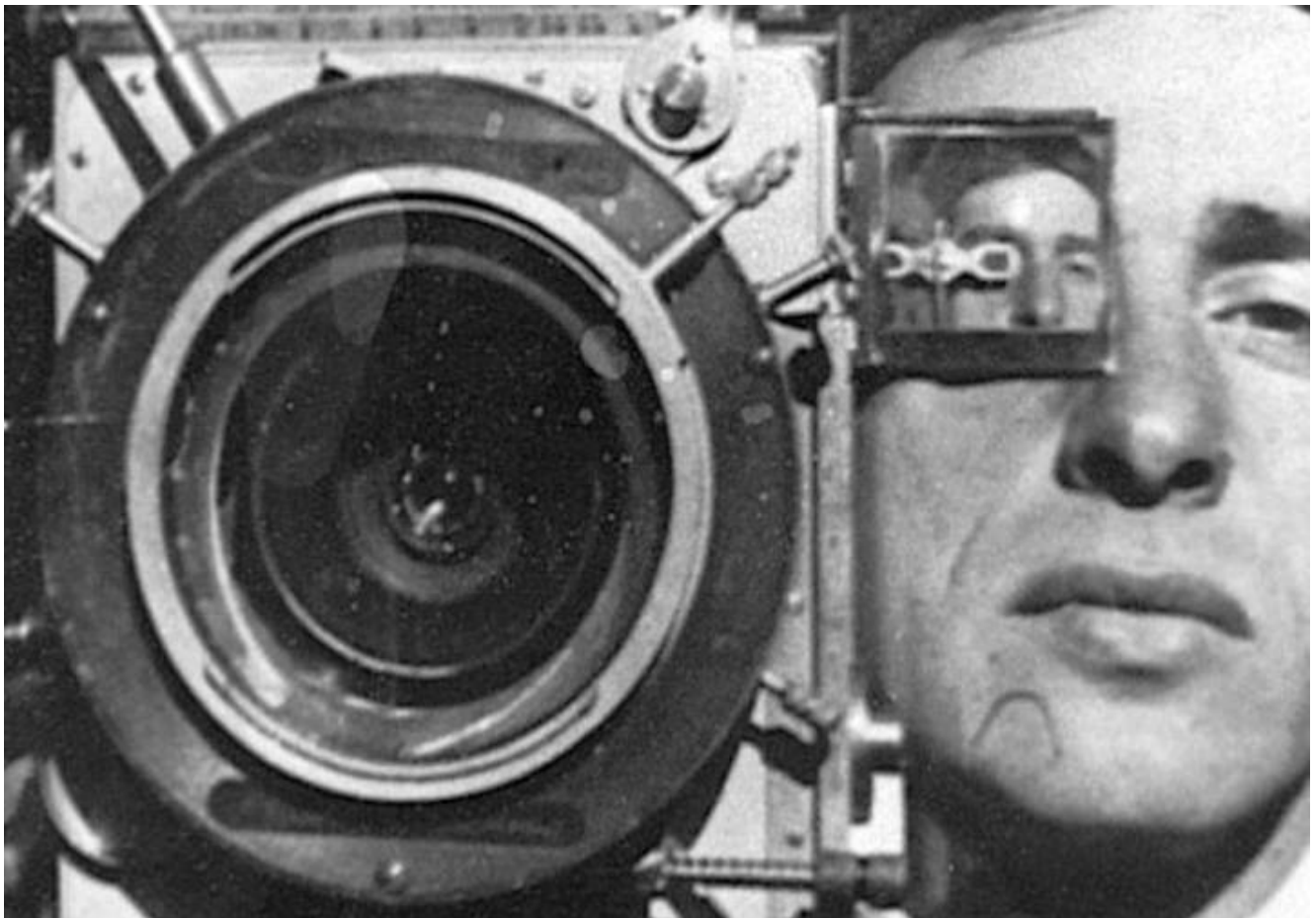
Viva la macchina! – Analisi dei «Quaderni di Serafino Gubbio Operatore»

scritto da Pirandelloweb.com

Di RigelGrace

«Quaderni di Serafino Gubbio Operatore»` può senza dubbio essere considerato uno dei romanzi più originali dell'intera produzione pirandelliana e, forse anche per questo, protagonista di una stesura assai travagliata.

[Indice Tematiche](#)



Dziga Vertov (1896-1954). Immagine dal Web.

Viva la macchina!

Analisi dei «Quaderni di Serafino Gubbio Operatore»

[da Anime Salve](#)

Intorno ai primi anni del Novecento, Serafino Gubbio, di professione operatore, nel proprio frammentato e disincantato *memoir* dichiarava tristemente: **«ecco che finii di essere Gubbio e diventai una mano»**. Sono passati oltre cento anni dal momento in cui queste parole furono pronunciate per la prima volta a denunciare il potere pervasivo della macchina, eppure oggi la situazione non sembra di gran lunga migliorata; anzi, in alcuni casi, può dirsi addirittura peggiorata.

La macchina fece prepotentemente il suo ingresso nella cultura occidentale dopo la prima rivoluzione industriale, entrando da quel momento a far parte dell'esistenza umana per tutti i secoli a venire. Prima lentamente e poi con sempre maggior rapidità, i cieli, le terre e i mari si popolarono di nuove e straordinarie invenzioni: automobili e treni iniziarono a viaggiare su strade e ferrovie, navi sempre più veloci e perfezionate solcarono i mari di tutto il mondo e i primi aerei a motore sfrecciarono sopra le città in rapida espansione. **La rivoluzione industriale si configurò in breve tempo come l'alba di una nuova creazione, che tuttavia ben poco aveva di divino**; attraverso la macchina, infatti, l'uomo fu in grado di accrescere il proprio potere sul mondo, rendendo più efficace la sua azione e creando di fatto un nuovo reame tecnologico, la "**machina mundi**", con la segreta ambizione di imitare l'esistenza universale fin nelle sue più recondite profondità.

Già da secoli, tuttavia, l'uomo stava tentando di capire, o quantomeno di descrivere, il proprio mondo, in particolare attraverso l'arte e la letteratura: pagine su pagine erano

state scritte nel tentativo di svelare i significati dell'universo, delle relazioni fra il tempo e la storia e, in definitiva, per sondare i misteri dell'esistenza. Naturale, dunque, che **la grande rivoluzione introdotta dalle macchine arrivasse ad influenzare anche l'espressione letteraria**, ormai costretta suo malgrado a fare i conti con una realtà completamente nuova e in rapidissima trasformazione.

Differenti furono i modi con cui i letterati si rapportarono al nuovo mondo industriale, ovvero a qualcosa che appariva loro come estraneo ed inquietante, ma, al tempo stesso, "*all-pervading*", ossia onnicomprensivo. Vi furono quindi autori, come i ***Futuristi***, che si adoperarono per la santificazione della macchina, accompagnando la proprio furibonda esaltazione ad un altrettanto violenta ricusazione verso il passato e l'antico; vi fu invece chi, come ***Luigi Pirandello***, decise di rifiutare ogni possibile integrazione con il nuovo mondo, arrivando addirittura a demonizzarne le caratteristiche. Il rapporto di Pirandello con la macchina, tuttavia, non fu mai univoco o definitivo, ma in perenne oscillazione fra l'odio e l'ammirazione, nell'**ambiguità tipica del "*mostrum*"**, ovvero di ciò che affascina meravigliosamente e al tempo stesso terrorizza, valore di cui il romanzo di Serafino Gubbio divenne senz'altro il simbolo più eloquente.

Quaderni di Serafino Gubbio Operatore può senza dubbio essere considerato **uno dei romanzi più originali dell'intera produzione pirandelliana** e, forse anche per questo, protagonista di una stesura assai travagliata. Fin dal 1904, infatti, fra i carteggi dell'autore si ritrovano le tracce di un racconto intitolato *'Filauri'* avente per protagonista un operatore cinematografico, che tuttavia verrà effettivamente pubblicato a puntate solo 10 anni dopo, per poi essere dato integralmente alle stampe dall'editore Treves di Milano con il titolo di *'Si Gira'*. **E' il 1916 e i venti della prima guerra mondiale attraversano l'Italia**: le nuove e temibili macchine belliche incombono all'orizzonte e proprio queste

costituiranno una delle intuizioni di base che andranno a formare il nucleo fondamentale del romanzo. A dominare le pagine di Pirandello, infatti, sarà **il contrasto fra l'uomo e la realtà industriale**, fra la civiltà tecnologica e quella umanistica, ma, soprattutto, il paradosso che, all'alba del Novecento, le opere d'ingegno sono costrette a subire, vedendo violata la propria irripetibile unicità artistica per poter essere riprodotte infinite volte.

Ciò che, in particolare, arriva però a catturare l'attenzione di Pirandello è la nuova realtà dell'**industria cinematografica**, che proprio in questi anni inizia a muovere i suoi primi passi e **a trasformarsi, da bizzarra curiosità borghese, in una vera e propria rivoluzione culturale.**

Proprio al mondo del cinema, infatti, allude il primo titolo del romanzo, *«Si gira»*, che non solo è la formula tecnica tradizionalmente utilizzata per indicare l'inizio di una ripresa, ma è anche il soprannome del protagonista, Serafino Gubbio, il cui ruolo è appunto quello di essere un operatore cinematografico. **Il titolo e la stesura definitivi del romanzo saranno però messi a punto solo nel 1925**, quando l'opera uscirà nella sua terza edizione presso l'editore Bemporad di Firenze e con il titolo, questa volta definitivo, di **Quaderni di Serafino Gubbio Operatore**.

Di fatto i *«Quaderni»*, insieme ad *«Uno, nessuno e centomila»*, rappresentano l'ultimo romanzo pubblicato da Luigi Pirandello prima della principale svolta della sua carriera, ossia quella che lo condurrà a dedicarsi quasi esclusivamente al genere del teatro. E in questo senso, proprio *«Serafino Gubbio Operatore»*, avendo come centro narrativo il destino dell'arte moderna, arriva a rappresentare **un passaggio chiave per la poetica dell'autore**, quello che dalla novella e dalla narrativa lo porterà a comporre sceneggiature. Il **cinema**, infatti, arriva ad assumere nel romanzo una forte valenza simbolica, sia in **quanto emblema del macchinismo spersonalizzante del mondo contemporaneo**, sia perché, mediante

la riproducibilità tecnica di cui si avvale, ha il potere di alterare l'idea tradizionale dell'opera d'arte come unica e irripetibile. Da questa prospettiva, chiara diventa anche la scelta dell'autore nell'intitolare la propria opera come *'Quaderni'*, riferendosi alla materia di cui essi sono composti, *multiforme e polivalente*, sempre tendente a recuperare il proprio stato fluido e con l'implicita aggravante di potersi distruggere in qualunque momento se rinchiusa forzatamente entro i limiti di una conclusione.

L'avventura di Serafino Gubbio, a differenza di quella narrata da Mattia Pascal, non è affatto ricostruita a posteriori, ma, al contrario, si dipana in *tempo reale*. Ciò a cui il lettore si trova davanti, quindi, non è un'opera compiuta, ma un *"romanzo da fare"*, il quale infine non potrà neppure essere portato a termine, lasciando così le vicende del suo protagonista inconcluse e sospese in un limbo di indefinitezza. La linea portante dell'intera narrazione, infatti, non è la serie caotica delle storie e degli avvenimenti registrati dalla penna di Serafino, il cui finale tragico non è altro che la cronaca di una morte annunciata, ma il *file rouge* dei suoi pensieri, le meditazioni estemporanee di un protagonista perso nei propri ricordi che, infatti, può permettersi di interrompere la propria narrazione in ogni momento appannaggio di *flashback* e vagabondaggi interiori. In un tale contesto, l'occhio scrutatore di Serafino, ossia la sua macchina da presa, diventa nient'altro che un filtro muto alla *«buffa fantasmagoria della vita»*, un diaframma capace di mettere a fuoco i particolari ed ignorare tutto il resto, condensando contemporaneamente attorno a sé tutti i miti e gli inganni di un'intera epoca storica.

Ben lontani dall'essere un semplice *conte philosophique* sul cinema, i *'Quaderni di Serafino Gubbio Operatore'* sono concepiti come il *diario di un uomo-macchina*, costretto a sperimentare sulla propria pelle le conseguenze dell'evoluzione, vedendo così la propria identità sfaldarsi e

perdersi nella corsa spersonalizzante incontro al progresso. Fin dal principio, infatti, Serafino si presenta come un **“personaggio-pensiero”**, un osservatore freddo, distante e distaccato, **il cui compito principale è quello di studiare la gente intenta alle sue più ordinarie occupazioni**, analizzandone il comportamento e le attitudini di fronte ai casi della vita. Tuttavia l'indagine di Serafino è ben lontana dall'essere un mero esercizio intellettuale, in quanto ciò che egli arriva a restituire al lettore non è affatto un insieme di personaggi presentati nella loro coerenza e unitarietà, ma **un grumo di personalità frantumate e contraddittorie**, imprigionate all'interno della forma che la società gli ha assegnato e incapaci, pertanto, di rendersi conto della propria limitatezza.

La tendenza a calarsi in un ruolo e ad assumere una precisa funzione in un mondo ideale risulta particolarmente evidente in un momento storico, come i primi anni del Novecento, in cui l'industria e la meccanizzazione costringono l'uomo nelle maglie di una vita fredda e automatica. **Serafino è, da questo punto di vista, perfettamente consapevole del congegno esterno della vita «che fragorosamente e vertiginosamente ci affaccenda senza requie»:** oggi così, domani in un altro modo, *«correre qua, con l'orologio alla mano, per essere in tempo là»*, con mille compiti da eseguire e infiniti impegni a cui adempiere. Nessuno, nota Serafino, ha mai il tempo o il modo di fermarsi un momento a considerare se quello che vede fare agli altri e, in definitiva, quello che lui stesso fa, sia veramente ciò che sopra tutto convenga e che gli possa dare infine la certezza di un riposo; il riposo, infatti, dopo tanto fragore e tanta vertigine, si ritrova a sua volta gravato dalla stanchezza e intronato dallo stordimento, tanto da rendere impossibile qualsiasi capacità di pensiero. Da queste parole emerge chiaro **il presagio funebre di una terra sempre più devastata dalla follia distruttiva della macchina**, una visione distopica che non lascia spazio ad alcuna misericordia: *«mi domando se veramente tutto questo fragoroso*

e vertiginoso meccanismo della vita[...] **non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che ben presto proromperà frenetica a corrompere e a distruggere tutto».**

E' a questo punto evidente come, in un mondo a tal punto meccanizzato e controllato da quello che Henri Bergson definiva come il "tempo dell'orologio", un personaggio come Serafino Gubbio, completamente immerso nel flusso della propria coscienza, non possa avere luogo. **E' per forza un emarginato, Serafino, un espulso addirittura, un autoescluso dalla società**; è un'identità perduta che vive solo nelle immagini profonde e accoglienti della propria memoria, nei ritmi della vita naturale e nelle atmosfere non inquinate dalla nuova realtà industriale. E' così che, nella prima parte del *Secondo Quaderno*, egli abbandona per qualche istante il mondo del cinema e i suoi personaggi per **immergersi in un'altra dimensione spaziale e temporale all'interno dei propri ricordi**. Il suo occhio scrutatore cessa quindi per qualche istante di spostarsi in lungo e in largo nel disordine esistenziale che lo circonda, per fissarsi con commozione sull'immagine della «dolce casa di campagna».

La «**Casa dei nonni**», intrisa del sapore ineffabile dei più antichi ricordi familiari, i cui oggetti, animati da tali memorie, non sono più semplici cose ma quasi intime parti di coloro che li abitano, **rappresenta il serbatoio della vita interiore di Serafino**. E' il luogo in cui la sua anima sconvolta trova conforto, l'estrema fortezza della vita naturale, l'ultimo baluardo di un'esistenza autentica ancora capace di dare un senso alle sue azioni. Ed è proprio l'interiorità di Serafino il quadro in cui si proietta **l'utopia pirandelliana**, capace di nutrire ancora una speranza nel mondo rurale, non inquinato dal progresso tecnologico, dal caos e dal rumore.

In queste pagine Pirandello sembra sperimentare la propria **fase crepuscolare**, ricercando la vera bellezza nelle piccole cose e nella vita prosaica e dimessa. Pirandello, in

un certo senso, sembra voler attingere anche alla ***poetica leopardiana***, poiché, come il poeta di Recanati, **ammette come esclusivo veicolo di felicità l'inconsapevolezza del fanciullo**, l'unica arma capace ancora di proteggere l'uomo dalla corruzione della civiltà moderna. E' così che i luoghi della giovinezza di Serafino presso l'abitazione di Sorrento assumono le sembianze di un vero e proprio *locus amoenus* della letteratura classica, fatto di frammenti edenici di una realtà irrecuperabile, descritti con la stessa precisione botanica del Pascoli più intimista. **Essi sono una sorta di terapia per Serafino, tramite la quale egli vendica se stesso e tutti gli altri condannati ad essere nient'altro che «una mano che gira una manovella»**: le macchine, infatti, nella «*dolce casa di campagna*» non sono ancora giunte. Chi tuttavia arriva troppo spesso nella dimora di Nonno Carlo e Nonna Rosa è la morte: ella infatti giunge, senza permesso e senza invito, in quella schiva casetta perduta tra i fiori, portando via con sé prima un padre e poi un figlio.

E' con grande commozione che Serafino ricorda al lettore le **vicende che portarono alla morte del giovane artista Giorgio Mirelli**, suicidatosi a causa dell'amore per una donna randagia e rabbiosa, ***Varia Nestoroff***, la quale, come per magia, riemergerà dalle nebbie del passato, irrompendo furiosa nei *Quaderni* sotto le sembianze di una tormentata attrice dai capelli rosso fuoco e dalla sensualità bruciante. Come in uno specchio, infatti, la storia di Giorgio Mirelli, di cui Serafino molti anni prima fu testimone e confidente, si duplica in quella che davanti a tutti si svolgerà sul set cinematografico, catturata dalla sua stessa macchina da presa. **Il cinema, infatti, per Pirandello altro non è che la parodia stessa della condizione umana**, nella quale arrivano a convivere confondendosi fra loro vita, immagini e illusioni, e per mezzo della quale anche i torti del passato possono trovare la propria vendetta.

Per Luigi Pirandello la vita è imitata dal cinema e, allo

stesso tempo, ne è uccisa. **Nella civiltà delle macchine, infatti, come nella finzione scenica, l'uomo è alienato da se stesso**, perso nel vertiginoso meccanismo di un'esistenza di automatismi e follie, a cui per pura fatalità anche Serafino si ritrova a partecipare. Egli stesso, operatore cinematografico, esaminandosi dall'esterno si riconosce come nient'altro che l'ennesimo insignificante elemento di un mondo inautentico e insensibile nel proprio alternarsi fra realtà e finzione; egli è angosciato da tale presa di coscienza, ma è anche costretto, suo malgrado, a vivere **un processo psicologico capace di condurlo ad una *progressiva accettazione filosofica di tale realtà***. A differenza di altri personaggi pirandelliani, tuttavia, Serafino non vivrà la propria condizione di "*forestiero della vita*" come una posizione privilegiata o come il presupposto per una condizione pacificante, ma, anzi, ne sarà completamente annichilito. L'accettazione della propria nuova natura, infatti, sarà il prezzo che egli pagherà per divenire consapevole della contraddittorietà del mondo, una condizione che tuttavia si rivelerà frustrante e disumanizzata, ridotta dal cinema ad una forma da ripetere e commercializzare all'infinito.

Uno dei termini più ricorrenti del romanzo, non a caso, è la parola "impassibilità", la stessa che Serafino deve ripetere a se stesso ogni volta che si trova a girare la manovella della macchina da presa, per poter riprendere nella maniera più efficace possibile la scena di un film. **E' proprio grazie alla sua apparente impassibilità che Serafino si rivela un *operatore perfetto***, capace di diventare un tutt'uno con la propria macchina da presa, la quale lo ricompensa risucchiandone vampirescamente ogni goccia di personalità. La dequalificazione professionale che lo costringe a ridursi in un semplice gesto della mano assurge così a simbolo di una condizione estraniata, in cui ciò che Serafino è in grado di fare è solo registrare passivamente la realtà. Il suo **«silenzio di cosa»**, quindi, non rappresenta solo la conseguenza diretta di un'anima ormai rattrappita, ma la

metafora stessa della reificazione dell'intellettuale, che non solo non aspira più a trasmettere un messaggio salvifico per l'umanità, ma che non conserva ormai per sé alcuna funzione che non sia quella puramente tecnica attribuitagli dalla società.

E' a questo punto interessante notare come nei *Quaderni*, costantemente costellati da descrizioni grottesche in perfetto stile pirandelliano, l'aspetto fisico del protagonista, invece, non sia assolutamente specificato. **Serafino Gubbio, infatti, è un uomo senza connotati fisionomici e di cui neppure viene rivelata l'età**, un'incognita alla quale nessuno cercherà di dare risposta. Non si tratta di certo di una svista dell'autore ma, anzi, di una strategia ben precisa, in quanto **tacendo della fisionomia del protagonista Pirandello, in realtà, ne mette in evidenza proprio l'impersonalità**. Non vi è così alcuna scissione fra l'uomo e l'oggetto del suo lavoro, perché Serafino Gubbio stesso è, in definitiva, solo una "cosa".

La perdita della propria identità è certamente uno dei temi in assoluto più cari a Pirandello. Se ne *Il Fu Mattia Pascal* il protagonista rimane almeno in possesso di un nome capace di identificarlo, sebbene contraddistinto dall'appellativo "fu", nei *Quaderni* Serafino finisce col perdere anche questo: per via dell'espressione che egli infatti abitualmente utilizza per indicare l'inizio di una ripresa, ecco che **gli altri lavoratori del set cinematografico gli attribuiscono il soprannome "Si gira"**; tale nome rispecchia perfettamente lo stato di sottomissione dell'operatore alla propria macchina ed evidenzia come egli arrivi a indentificarsi, anche agli occhi altrui, con tale mostruoso oggetto, diventandone di fatto solo una piccola e insignificante parte.

Estremamente eloquente è, in proposito, anche **l'atteggiamento che gli attori hanno nei confronti di Serafino**, i quali, amando la propria arte e il proprio valore, si prestano malvolentieri a recitare per il cinema, un lavoro che dal loro

punto di vista non richiede alcuno sforzo di intelligenza o impegno di sorta. La macchina, infatti, con gli enormi guadagni che produce, è in grado di compensarli molto meglio di quanto possa fare un qualunque impresario o direttore di compagnia drammatica, ma al tempo stesso, potendo offrire a buon mercato al grande pubblico uno spettacolo sempre nuovo, è in grado di svuotare i palcoscenici e le platee dei teatri. Gli attori, tuttavia, non odiano la macchina da presa soltanto per l'avvilimento artistico a cui essa li condanna, ma soprattutto perché essi **si vedono allontanati dai sentimenti più autentici, strappati dalla comunione diretta con il pubblico che dava loro il miglior compenso possibile**: quello di vedere e di sentire dal palcoscenico del teatro un'intera moltitudine intenta a seguire la loro azione viva, e poi fremere, commuoversi, ridere e prorompere in applausi. **Sul set cinematografico, invece, gli attori si sentono come in esilio, non soltanto dal mondo, ma anche da loro stessi**, schiavi di una macchinetta stridula che appare sul suo treppiedi come un grosso ragno in agguato, in grado di risucchiare la loro identità per renderla solo una parvenza evanescente, momentanea, un gioco di illusione meccanica davanti al pubblico. E' per questo che essi odiano anche l'operatore Serafino Gubbio, il responsabile, secondo loro, della riduzione del proprio corpo in un'ombra, data poi in pasto alla macchinetta infernale.

La nuova industria cinematografica, e il cinema muto in particolare, appaiono quindi agli occhi di Pirandello nient'altro che un «*ibrido giuoco*» che tuttavia, in definitiva, sarà in grado di prevalere. **I `Quaderni`, infatti, dichiarano perentoriamente la vittoria del cinema sul teatro, dell'apparenza e dell'ipocrisia sul sentimento, della finzione sulla vita vera**. In questo processo di avvicendamento della realtà artificiale a discapito della realtà autentica, Pirandello sottolinea come le macchine arrivino ad assumere il controllo anche di tutte quelle attività che prima appartenevano ed erano svolte solo ed esclusivamente

dall'uomo. In questo senso, i *`Quaderni`* denunciano anche quella che è la *crisi del ceto medio dell'epoca pirandelliana*, incarnato prima nella figura di un filosofo che alloggia in un ospizio per poveri, e poi in quella di un violinista alcolizzato e impazzito proprio a causa della macchina. Esempio per eccellenza, tuttavia, sarà ovviamente Serafino Gubbio, impiegatosi nell'industria cinematografica per sopravvivere, amante dell'arte e delle scienze umane eppure costretto ad essere un operatore che non opera nulla, e una mano priva di cuore e di cervello.

Secondo l'ottica pirandelliana, la perdita di coscienza e di personalità che Serafino è costretto via via a sperimentare, investe in realtà tutta la comunità, diventando così consuetudine di un mondo inautentico e servilmente obbediente alle leggi del mercato. **E' dunque questo mostro inarrestabile, la macchina, ad impadronirsi della vita e a farsi beffe delle tragicità umana**, permettendo a Pirandello, arroccatosi su una posizione di estremo conservatorismo, di manifestare tutta la propria sfiducia nella fredda razionalità e nella «presunzione scientifica».

Al fine di trasmettere tale messaggio al lettore, **più volte nel corso del romanzo le nuove tecnologie verranno designate dall'autore per mezzo di metafore**, capaci, in particolare, di rimarcare una **forma di animazione quasi bestiale**. Si passa dunque dal monotype-pachiderma, «una bestiaccia mostruosa mangia piombo e caca libri», al rotolo di carta traforata che nel piano automatico divora l'arte del violinista; più volte viene poi nominato il «grosso ragno in agguato» della cinepresa, il cui ambiente naturale è l'«oscurità appestata delle macchine» della camera oscura, un ventre sanguigno che ospita al suo interno una mostruosa gestazione meccanica.

E' proprio in questo utero spettrale affamato di immagini che, infine, sarà inghiottita anche l'estrema incarnazione dell'istanza naturale: il groviglio finale di tutte le passioni, della disperazione e della vendetta dominanti la

vicenda di Varia Nestoroff, infatti, si svuoterà al suo interno, opacizzandosi e perdendosi nelle trame stereotipate di una pellicola cinematografica. Persino l'amore e la morte verranno così catturati dalla mano automatizzata di Serafino che, attraverso l'impassibile mediazione della macchina da presa, offrirà all'industria della merce la sua più completa e definitiva vittoria.

Ciò che, tuttavia, diventerà soprattutto evidente per il lettore, sarà **la dura e irreversibile sconfitta del protagonista**. La crudeltà della scena che, infatti, Serafino si ritroverà a girare con assoluta freddezza, sarà capace di lasciare una profonda ferita nella sua psiche, tale da sconvolgerlo nel profondo e da indurlo a rifiutare qualsiasi ulteriore partecipazione alla vita. **Con l'autodefinizione finale di «solo, muto e impassibile» egli infatti accetterà in maniera definitiva la sua nuova condizione**, rinunciando al tempo stesso a qualsiasi forma di risarcimento. La perdita della voce, tuttavia, rappresenterà per Serafino non solo il blocco di ogni comunicazione con l'esterno, ma anche la paralisi stessa della sua persona fin nelle sue radici più profonde, una condizione ormai definitiva e priva di una qualsivoglia via d'uscita. **E' così che anche la narrazione dei `Quaderni` si chiuderà simbolicamente con la perdita della voce del suo autore**, rinchiuso ormai nel proprio silenzio di cosa e di conseguenza privo di ricordi meritevoli di essere registrati nel proprio *memoir*.

Nell'opera pirandelliana, tuttavia, l'**assenza della parola** è a ben vedere protagonista incontrastata fin dall'inizio del romanzo, sebbene arrivi assumere di volta in volta sfaccettature sempre differenti. In primo luogo vi è **il silenzio in cui sprofonda l'uomo con l'avvento dei macchinari, capaci di relegarlo alla triste condizione di automa**; in proposito, non si può fare a meno di constatare come Pirandello, pur rimanendo ancorato a una visione estremamente individualistica della questione, sia in estremo anticipo sui

tempi, trattando una problematica che diverrà di scottante attualità solo nella seconda parte del Novecento, ma che in quegli anni di certo non era avvertita come tale.

In secondo luogo, poi, **il silenzio è presente costantemente nell'opera in quanto *caratteristica peculiare del cinema muto***, che proprio in quegli anni iniziava a muovere i suoi primi passi. **E' una delle prime volte, quindi, che l'industria cinematografica diventa oggetto di una rappresentazione romanzesca**, venendo però raffigurata in maniera tutt'altro che lusinghiera. Proprio in virtù di questo i *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* saranno a lungo bistrattati dalla critica, fino al momento in cui, inaspettatamente, verranno citati in quella che sarà poi destinata a diventare una delle opere più importanti sullo statuto dell'arte nella società moderna: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin. Nel 1936, infatti, **il filosofo tedesco riconoscerà a Pirandello il merito della straordinaria intuizione riguardo la *differenza fra spettacolo teatrale e rappresentazione cinematografica***: mentre a teatro, infatti, l'aura che avvolge l'attore è la stessa che viene trasmessa al personaggio, nella ripresa cinematografica l'attore è costretto per forza di cose a rinunciarvi. **Il cinema, infatti, ponendo la macchina al posto del pubblico, appare l'incarnazione per eccellenza dell'opera d'arte riproducibile tecnicamente**, capace quindi di sostituire ad un evento unico e irripetibile una serie quantitativa di eventi, che di conseguenza saranno privi di qualsiasi eccezionalità. Il successo clamoroso del cinema – capace di fagocitare tutto: storie, trame, miti, eroi e persino la natura e il corpo stesso degli attori – è in questa prospettiva il simbolo di una disfatta, capace di sancire la liquidazione definitiva della tradizione e dell'eredità culturale.

Quello di Pirandello con il cinema dei primordi fu senza dubbio un rapporto complesso, fatto di *critiche feroci* ma anche di *teorie illuminate*, che saranno poi in grado di

anticipare sviluppi futuri di tecnica registica, di cui saranno debitori grandi personalità come Federico Fellini, Michelangelo Antonioni o Ingmar Bergman. Allo stesso tempo, però, i ***Quaderni di Serafino Gubbio Operatore***, con la loro struttura originalissima, la critica ai nuovi ideali della società moderna e l'interesse per i moti interiori dell'essere umano, **saranno capaci di inaugurare una nuova stagione della letteratura italiana, che proprio Pirandello arriverà a dominare grazie al suo straordinario talento.** E' così che proprio i *Quaderni*, il grande romanzo trascurato dalla critica, apriranno le porte a quello che sarà il periodo più creativo della carriera del loro autore, la rappresentazione teatrale, e solo per questo vale la pena di esser loro eternamente grati.

RigelGrace

[Indice Tematiche](#)

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

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)