

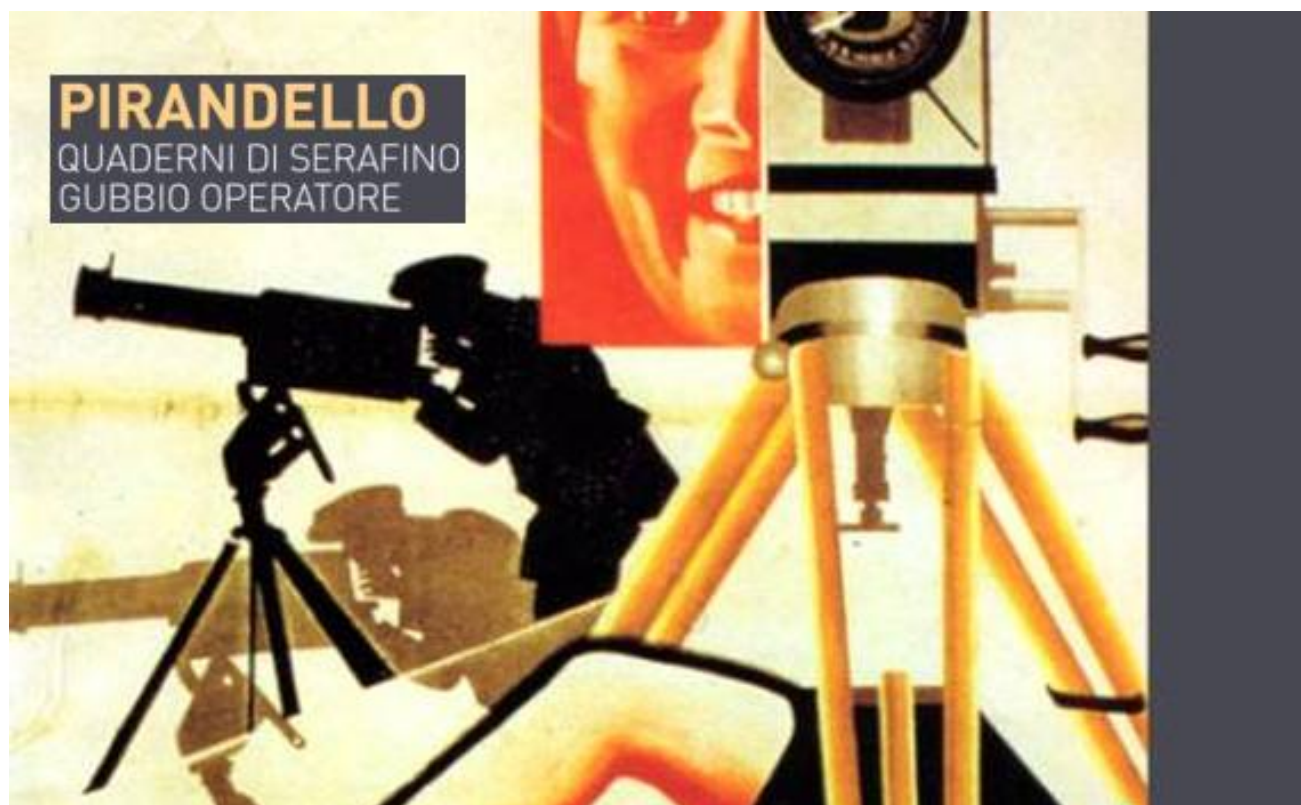
# Tesi – Pirandello e il cinema – Capitolo 2 – Analisi dei «Quaderni di Serafino Gubbio operatore»

scritto da Pirandelloweb.com

Di Immacolata Esposito

*La perdita della propria identità è certamente uno dei temi in assoluto più ricorrenti nelle opere dello scrittore e raggiunge nei Quaderni la sua massima totalità.*

[Indice Tematiche](#)



## **Tesi – Pirandello e il cinema**

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

Anno Accademico 2019/2020

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

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

### **Indice**

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

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

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

**[Pascal](#)**

**[Bibliografia](#)**

## **CAPITOLO 2**

### ***Analisi dei Quaderni di Serafino Gubbio operatore***

Il romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* può, senza dubbio, essere considerato uno dei più originali dell'intera produzione pirandelliana e, forse anche per questo, la sua stesura è stata molto travagliata.

Secondo Francesco Càllari, la vicenda compare già come idea in una lettera datata 19 gennaio 1904 e indirizzata ad Angelo Orvieto, direttore del «Marzocco». Quello è un anno particolare per lo scrittore agrigentino, ha, infatti, da poco pubblicato *Il fu Mattia Pascal* e già pensa ad una nuova storia che si intitolerà *Filauri*, di cui ha già in mente la favola e i personaggi principali.

Di questo progetto non diede più notizia fino al 1913, anno in cui propone al direttore del «Corriere della Sera», Alberto Albertini, la pubblicazione sulla rivista mensile «La Lettura» di un romanzo dallo stesso titolo.

Qualche mese dopo, nella corrispondenza Pirandello-Albertini

si inserisce Renato Simoni, curatore della rivista, che chiede il manoscritto ma riceve la trama del romanzo col titolo cambiato in *La tigre*: [1]

[1] F. Càllari, *op. cit.*, pp. 18-19.

«Che Filauri fosse il primo embrione del nostro romanzo cinematografico risulta da un prospetto tematico inviato al direttore del mensile. Esso riguarda innanzi tutto la vicenda più romanzesca, ovvero la passione di Aldo Nuti per l'attrice russa Varia Nestoroff, col suo epilogo di duplice morte (lei uccisa da lui al posto della tigre durante le riprese di un film esotico, lui sbranato immediatamente dopo dalla belva)».

[2]

[2] M. A. Grignani, Prefazione a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. LVII.

Dopo un'iniziale accettazione, la pubblicazione non avrà seguito perché le pagine inviate suscitano sia nel Simoni che nell'Albertini delle perplessità per le lunghe digressioni e i lunghi monologhi che ritardano l'azione e che sembrano inidonee a un periodico che come «La Lettura» si rivolge a un largo pubblico.

Tuttavia, il romanzo trova la pubblicazione a puntate presso la rivista «Nuova Antologia» nel 1915 e l'anno dopo in volume presso l'editore Treves di Milano col nuovo titolo *Si gira...* mutato nel definitivo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* nella terza edizione Bemporad del 1925.

Maria Antonietta Grignani sostiene che entrambe le titolature centrano bene il vero soggetto del romanzo: il primo, *Si gira*, non è solo 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, rinviando sia allo studio dell'ambiente che alla maschera professionale del protagonista-narratore. Il secondo e definitivo titolo offre,

invece, subito il nome e il cognome del protagonista, seguiti dalla sua professione. [3] Ivi, p. LVIII.

Inoltre, esso suggerisce anche la struttura del romanzo che si articola in sette quaderni, ciascuno dei quali formato da un numero variabile di capitoli che si fingono scritti dal protagonista in tempi successivi e non troppo distanti tra loro.

La forma è dunque quella di un «romanzo diario redatto dalla mano impassibile di un operatore cinematografico, personaggio privo di connotati, passivo e, nelle intenzioni, assente» [4]

[4] F. Angelini, *op.cit.*, p. 9.

Nel progetto di Pirandello, tale forma:

«variamente invocata dagli scrittori veristi come garanzia di obiettività, subisce un radicale capovolgimento di funzione perché serve a definire una poetica negativa del personaggio e dell'oggetto; questo diario registra infatti non la vita di chi a tal punto ha interiorizzato la passività del suo mestiere da consistere solo nella mano che gira la manovella di una macchina da presa; ma registra anche l'effetto traumatico che una violenta e cruenta scena cinematografica, dalla finzione passata alla realtà, provoca su di lui rendendolo muto [...]». [5] *Ibid.*

Nel Quaderni coesistono due filoni narrativi: quello più in evidenza riguarda il dramma passionale che vede coinvolti l'attrice russa Varia Nestoroff, divoratrice di uomini e il barone Aldo Nuti, folle d'amore per lei.

La vicenda sfocerà nell'uccisione della donna da parte dell'attore durante le riprese di un film: mentre si sta preparando la scena finale dell'uccisione di una tigre, nella gabbia vengono fatti entrare Nuti e Gubbio. Accade però un imprevisto che trasforma la scena di finzione in scena reale: Aldo Nuti anziché rivolgere l'arma verso l'animale colpisce a

morte la Nestoroff, che osservava con la troupe la scena dall'esterno, e rimane però ucciso a sua volta, sbranato dalla stessa tigre. Serafino, che è talmente alienato dalla macchina, continua impassibile a girare la manovella, in una sorta di raggelante identificazione con essa.

L'altro filone consiste invece nello sviluppo interiore di Serafino che dopo aver filmato la cruenta e violenta scena cinematografica senza intervenire, resta muto per lo shock e diviene scrittore, compilando il diario che si legge.

Dopo aver dato la vita in pasto alla macchinetta, rinuncia ad ogni tipo di sentimento e scrivere gli sembra l'unica forma di comunicazione possibile; il solo contatto con gli uomini è, allora, una penna e un pezzo di carta:

«Una penna e un pezzo di carta: non mi resta più altro mezzo per comunicare con gli uomini. Ho perduto la voce sono rimasto muti per sempre». [6]

[6] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 215.

Secondo Guido Baldi, l'argomento centrale del romanzo non è costituito dall'intreccio da cinematografo che ruota intorno alla Nestoroff, ma dal rapporto di Serafino con esso, dalle reazioni che in lui suscita, dalle acquisizioni che ne ricava attraverso un complesso percorso verso una maggiore consapevolezza del senso del suo vivere in quel dato tempo. Ne consegue che è necessario, per cogliere il nucleo profondo dei *Quaderni*, seguire soprattutto questo filone narrativo, e vedere l'altro solo di riflesso. [7]

[7] G. Baldi, *Serafino Gubbio: «il forestiere della vita» e la stupidità del moderno in Pirandello e il romanzo: scomposizione umoristica e distrazione*, Napoli, Liguori, 2006, p. 125.

La presenza di due tonalità, «una riflessiva, di commento, o

di sfogo, al presente, l'altra dedicata al racconto per lo più del passato [...] consente una narrazione non lineare, continuamente oscillante nei due tempi»: [8]

«Il lettore deve lavorare, deve riconoscere, mettere insieme i pezzi e poi, naturalmente lasciarsi andare al piacere dell'aspettativa, all'attesa della catastrofe. Diciamo dunque che questo lettore somiglia molto allo spettatore cinematografico; perché il racconto per fascicoli somiglia molto non a una sceneggiatura cinematografica [...] ma a un racconto che doppia la condizione di esistenza alienata dalla macchina, dei personaggi e soprattutto del narratore». [9]

[8] F. Angelini, *op. cit.*, p. 38.

[9] Ivi, p. 39.

Questo romanzo è caratterizzato dunque dalla frammentarietà, i pochi accadimenti della storia vera e propria sono contrappuntati dalle molte riflessioni e da considerazioni di carattere filosofico o artistico.

Siamo in un momento storico in cui vi è una perdita di fiducia nell'oggettività del naturalismo e Pirandello sfugge all'attività mediatrice e falsamente rassicurante del narratore impersonale, prediletto dai naturalisti, per affidare la narrazione a un narratore in prima persona che percepisce la natura stratificata e discontinua della realtà personale: [10]

[10] M. A. Grignani, Prefazione a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. LIX.

«Il cinema è la parodia della struttura naturalista dell'opera d'arte, di cui osserva rigorosamente tutte le regole e i principi, ma in realtà capovolgendone il significato e le intenzioni, fino a ottenere un risultato del tutto opportuno di non realtà, di non obiettività; e Pirandello può anche suggerire in questo modo, che l'unica, vera attuazione dei canoni naturalisti avviene in un'arte che conduce, infine, a

opere che del tutto risultano non reali [...]. In questa prospettiva, i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* sono una dichiarazione di poetica: per paradosso, anzitutto, in quanto vogliono dimostrare concretamente [...] a quali conseguenze porti inevitabilmente il principio naturalista dell'obiettività assoluta, dell'impassibilità, dell'impersonalità nella stesura dell'opera d'arte. Ecco (dice Pirandello) che la macchina offre mirabilmente la piena soddisfazione di tale istanza: non ha anima, non emozioni, non idee, e può, di conseguenza, manifestare in modo perfetto l'obiettività dello sguardo che vede e racconta ciò che accade, senza, ovviamente intervenire per nulla; e Serafino, operatore cinematografico, è l'ideale dell'artista naturalista, completamente identificato con la macchina, senza nessuna possibilità più che, nella formazione dell'opera d'arte, intervenga come uomo, a provocare distorsioni e deformazioni. Il cinema esclude ogni sentimento personale, ogni presenza di idee, ogni possibilità di intervento dell'anima, del regista, dell'operatore, degli scenografi, degli attori, degli autori del soggetto e della sceneggiatura. È l'oggettività totale [...].

Allora i *Quaderni* sono anche l'esemplificazione dell'arte vera per Pirandello: quella in cui è fondamentale l'intervento del soggetto, che racconta e che è anche l'autore del l'opera. Il fatto che l'autore affidi a un personaggio centrale, che narra in prima persona, romanzi come *II fu Mattia Pascal* , i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* , *Uno* , *nessuno e centomila* vuole significare anche questo: che l'autore c'è, con le sue idee, i suoi sentimenti, le sue posizioni, le sue esperienze, e che l'opera parla proprio di lui, ed egli interviene continuamente negli eventi, cerca di modificarli, li trasforma e li condiziona con impreciso programma, e nulla è davvero così come raffigurato, perché tutto è passato attraverso la mente del personaggio-autore, che tutto riconduce a sé, calcolatamente, deforma». [11]



[11] G. Barberi Squarotti, *La sfida di Serafino Gubbio Operatore*, «Studi Novecenteschi», Vol. 28, No. 61 (giugno 2001), pp. 85-87.

In questo modo la scrittura rispecchia il disordine esistenziale del narratore, muovendosi avanti e indietro nel tempo e nello spazio, seguendo il flusso dei suoi pensieri e delle sue meditazioni. Ciò rende l'autore consapevole che la creazione del romanzo è un atto problematico e il lettore si trova davanti, non a 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. [12]

[12] V. Fortunati, *The epistemological malaise of the narrator character in Ford, Conrad, Pirandello and Svevo*, «International Ford Madox Ford Studies», Vol. 2, *Ford Madox Ford's Modernity*, (2003), p. 276.

Si verifica cioè qualcosa di paragonabile a ciò che avverrà di lì a pochi anni, nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, a proposito del quale Pirandello, nella *Prefazione*, si preoccupa di chiarire che il vero soggetto non è il dramma dei personaggi, che non gli interessa affatto, ma proprio l'impossibilità di scrivere quel dramma. [13]

[13] G. Baldi, *op. cit.*, p. 125.

Nel testo, a dominare, è un'aspra polemica contro la nascente società tecnologica vista da Pirandello come ragione profonda dell'alienazione del soggetto che perde man mano la sua fisionomia umana. Questi sono infatti gli anni in cui i Futuristi formulano un programma di rivolta contro la cultura del passato unendo, al rifiuto della tradizione, l'esaltazione della vita moderna e dei suoi aspetti più caratteristici: la velocità, le macchine, le nuove metropoli e i complessi industriali, visti come fattori di progresso e miglioramento sociale.



Lo scrittore siciliano non condivide la mitologia tecnologica celebrata dai suoi contemporanei e un segnale del suo pensiero ci viene proprio in apertura del romanzo, dalle considerazioni d'esordio di Serafino:

«Mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si complica e si accelera, non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a corrompere e a distruggere tutto». [14]

[14] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. pp. 4-5.

La sua critica alla modernità è di tipo reazionario, nostalgica di un passato immune dalla follia e dalla frenesia della modernità industriale in nome dei valori umanistici, la poesia, l'arte, il sentimento, l'atteggiamento contemplativo, il rapporto con la natura; un passato idealizzato che la realtà delle macchine sta distruggendo definitivamente. [15]

[15] G. Baldi, *op. cit.*, p. 136.

Questo risulta in maniera evidente, ad esempio, in apertura del *Quaderno terzo* dove viene presentata un'immagine emblematica: la macchina occupata da tre attrici della Kosmograph che ad alta velocità sorpassa la carrozzella con a bordo Serafino:

«Un lieve sterzo. C'è una carrozzella che corre davanti.

– Pò, pòpòò, pòòò.

Che? La tromba dell'automobile la tira indietro? Ma sì! Ecco pare che la faccia proprio andare indietro, comicamente.

Le tre signore dell'automobile ridono, si voltano, alzano le braccia a salutare con molta vivacità, tra un confuso e gajo svolazzio di veli variopinti; e la povera carrozzella,

avvolta in una nuvola alida, nauseante, di fumo e di polvere, per quanto il cavalluccio sfiancato si sforzi di tirarla col suo trotterello stracco, séguita a dare indietro, indietro, con le case, gli alberi, i rari passanti, finché non scompare in fondo al lungo viale fuor di porta. Scompare? No: che! È scomparsa l'automobile, la carrozzella, invece, eccola qua, che va avanti ancora, pian piano, col trotterello stracco, uguale, del suo cavalluccio sfiancato. E tutto il viale par che rivenga avanti, pian piano, con essa. Avete inventato le macchine? E ora godetevi questa e consimili sensazioni di leggiadra vertigine. Le tre signore dell'automobile sono tre attrici della Kosmograph, e hanno salutato con tanta vivacità la carrozzella strappata indietro dalla loro corsa meccanica non perché nella carrozzella ci sia qualcuno molto caro a loro; ma perché l'automobile, il meccanismo le inebria e suscita in loro una così sfrenata vivacità. La hanno a disposizione: servizio gratis; paga la Kosmograph. Nella carrozzella ci sono io. M'han veduto scomparire in un attimo, dando indietro comicamente, in fondo al viale; hanno riso di me; a quest'ora sono già arrivate. Ma ecco che io rivengo avanti, care mie. Pian pianino, sì; ma che avete veduto voi una carrozzella dare indietro, come tirata da un filo, e tutto il viale assaettarsi avanti in uno striscio lungo confuso violento vertiginoso. Io, invece, ecco qua, posso consolarmi della lentezza ammirando a uno a uno, riposatamente, questi grandi platani verdi del viale, non strappati dalla vostra furia, ma ben piantati qua, che volgono a un soffio d'aria nell'oro del sole tra i bigi rami un fresco d'ombra violacea: giganti della strada, in fila, tanti, aprono e reggono con poderose braccia le immense corone palpitanti al cielo». [16]

[16] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. pp. 52-53.

In questa pagina possiamo cogliere una chiara polemica nei

confronti degli esponenti del futurismo che osannavano tutti, entusiasticamente, l'automobile da corsa. Vengono messe a confronto due visioni: una proviene dall'occhio delle signore in automobile, l'altra è quella «naturale» di Serafino Gubbio dalla carrozza. [17]

[17] G. Mazzacurati, *Il doppio mondo di Serafino*, «Chroniques italiennes», 4, 1985, p. 15.

Nella prima le tre donne, ridendo, salutano Serafino, non perché, come osserva acutamente Pirandello, nella carrozzella ci sia qualcuno molto caro a loro ma perché la velocità dell'automobile le inebria così tanto da suscitare in loro una sfrenata vivacità.

Ciò nonostante, il narratore contrappone a queste fuggevoli e superficiali sensazioni un'altra visione, dove la lentezza equivale invece ad una simbiosi con la natura e ad un recupero della sua retorica descrittiva: se la velocità cancella il paesaggio, perché non consente di vedere gli oggetti attraversati dalla corsa e annulla istantaneamente la realtà lasciata alle spalle, la lentezza della carrozzella dà modo di ammirare tutti i particolari del paesaggio.

La questione dell'industrializzazione contro l'umanità si riflette, seppur in maniera marginale, già in un altro romanzo di Pirandello, *Il Fu Mattia Pascal*: nel capitolo IX, il protagonista si trova a Milano e il frastuono e il fermento continuo della città lo stordiscono, arrivando alla conclusione che se da una parte le macchine garantiscono felicità all'uomo dall'altra lo danneggeranno:

«"Oh, perché gli uomini," domandavo a me stesso, smaniosamente, "si affannano così a rendere man mano più complicato il congegno della loro vita? Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità? Di

tutte le invenzioni, con cui la scienza crede onestamente d'arricchire l'umanità (e la impoverisce, perché costano tanto care), che gioja in fondo proviamo noi, anche ammirandole?"

In un tram elettrico, il giorno avanti, m'ero imbattuto in un pover'uomo, di quelli che non possono fare a meno di comunicare agli altri tutto ciò che passa loro per la mente.

– Che bella invenzione! – mi aveva detto. – Con due soldini, in pochi minuti, mi giro mezza Milano.

Vedeva soltanto i due soldini della corsa, quel pover'uomo, e non pensava che il suo stipendiuccio se n'andava tutto quanto e non gli bastava per vivere intronato di quella vita fragorosa, col tram elettrico, con la luce elettrica, ecc., ecc.

Eppure, la scienza, pensavo, ha l'illusione di render anche più facile e più comoda l'esistenza! Ma, ammettendo che la renda veramente più facile, con tutte le sue macchine così difficili e complicate, domando, io: "e qual peggior servizio a chi sia condannato a una briga vana, che rendergliela facile e quasi meccanica?"». [18]

[18] L. Pirandello, *Il Fu Mattia Pascal*, Roma, Newton Compton editori, 2006, p. 107.

Questa critica al meccanismo delle macchine diviene invece il centro dell'opera nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*:

«[...] la situazione storica è cambiata molto rapidamente: è avvenuto il decollo industriale dell'età giolittiana e la realtà nuova si profila dinanzi allo scrittore con un'urgenza non più eludibile, imponendosi come oggetto fondamentale di attenzione critica. Per sottrarsi al "frastuono" e al "fermento continuo" di quella modernità meccanica Mattia Pascal fuggiva a Roma, la città premoderna dell'arte e della

spiritualità (salvo poi scoprire che da “acquasantiera” si era trasformata in “portacenere”). Serafino Gubbio trova quella forma di modernità proprio a Roma, nelle vesti dell’industria cinematografica, che lì` si è particolarmente sviluppata: la modernità ha vinto definitivamente, non si può più sfuggirle». [19]

[19] G. Baldi, *op. cit.*, pp. 126-127.

Fin dalle prime pagine, il protagonista definisce la propria considerazione nei confronti delle macchine, riassumendo in sé la parabola di tutto il genere umano, asservito alle macchine e immemore del proprio passato.

Difatti «il primo quaderno apre con un’invettiva contro l’accelerazione della vita cittadina e i congegni meccanici che asserviscono l’uomo e ne divorano l’anima». [20]

[20] M. A. Grignani, Prefazione a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. LX.

Serafino è già privato della propria natura umana, ingranaggio della macchinetta per le riprese della casa di produzione *Kosmograph*; la sua mansione consiste nel riprendere con l’obiettivo della sua cinepresa gli attori che recitano ma, col trascorrere del tempo, ha instaurato con questo oggetto un rapporto alienato e distorto, tanto che alla lunga egli è diventato quasi una componente della macchina e vede le cose con il medesimo distacco dell’obiettivo.

Attraverso questa figura, Pirandello fornisce il ritratto di una società in cui l’uomo è divenuto un tutt’uno con la macchina, al punto da essere presentato subito come un personaggio-macchina, un osservatore freddo, distaccato, che con il suo sguardo critico studia la gente nelle sue ordinarie occupazioni, analizzandone il comportamento e le attitudini di fronte ai casi della vita:

«Studio [21] la gente nelle sue più ordinarie occupazioni,

se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno.

In prima, sì, mi sembra che molti l'abbiano, dal modo come tra loro si guardano e si salutano, correndo di qua, di là, dietro alle loro faccende o ai loro capricci. Ma poi, se mi fermo a guardarli un po' addentro negli occhi con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'aombrano. Taluni anzi si smarriscono in una perplessità così inquieta, che se per poco io seguitassi a scrutarli s'ingiurierebbero o m'aggredirebbero». [22]

[21] [22] M.A. Grignani (Note ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 3.) afferma che Il verbo *studio* inaugura la caratteristica più forte del romanzo, l'uso del presente non indica la contemporaneità tra storia narrata e racconto ma l'attitudine del soggetto narrante all'osservazione fredda.

L'attività di operatore cinematografico diventa, per lui, l'occasione per adottare uno sguardo estraniato, impassibile, che studia e giudica implacabilmente proprio quella realtà alienante del moderno:

«Il lavoro di operatore è la realizzazione ottimale di quella posizione di "forestiere della vita" che è propria dei grandi eroi pirandelliani, che osservano dall'esterno, con acuto e crudele occhio critico, la «fantocciata» assurda del vivere, che è priva di senso e di scopo in assoluto, ma ancor di più nel tempo della modernità industriale. Serafino Gubbio cioè, nonostante le sue deprecazioni e il disprezzo che ostenta verso la propria attività, non è affatto ridotto completamente a «cosa»: dietro la mano che gira la manovella e registra meccanicamente atti e oggetti, c'è una mente che pensa, che si pone in atteggiamento critico di fronte alla realtà, proprio grazie al lavoro che Serafino compie, che lo costringe a guardare quella realtà, osservandola attraverso la lente

dell'obiettivo, in un modo distaccato e impassibile, a contemplarla come "da lontano", attraverso un diaframma distanziante e straniante. La cinepresa, di conseguenza assume una valenza duplice: da un lato è la macchina che mangia la vita e la risputa in forma di stupide finzioni cinematografiche, emblema della deiezione della civiltà meccanica in generale; dall'altro però è anche metafora concreta della distanza critica con cui l'eroe intellettuale estraniato studia la realtà moderna». [23]

[23] G. Baldi, op. cit., pp. 127-128.

Il narratore, nel suo diario, affronta «la questione della moderna civiltà industriale e della meccanizzazione completa della vita, percepita come trionfo massacrante della forma» [24].

[24] C. Bronowsky, *L'ideologia della distruzione dell'humanitas in Quaderni di Serafino Gubbio operatore* in A.a.V.v., *Attualità di Pirandello*, a cura di Enzo Lauletta, Pesaro, Metauro, 2008, p. 245.

Si concentra sulle conseguenze brutali che questo fenomeno esercita sugli uomini, coinvolgendoli a tal punto da identificarsi con essa e smarrire le prerogative umane per eccellenza, la facoltà di pensare e di provare dei sentimenti, col risultato che si riducono a macchine anch'essi:

«Conosco anch'io il congegno esterno, vorrei dir meccanico della vita che fragorosamente e vertiginosamente ci affaccenda senza requie. Oggi, così e così; questo e quest'altro da fare; correre qua, con l'orologio alla mano, per essere in tempo là. – No, caro, grazie: non posso! – Ah sì, davvero? Beato te! Debbo scappare... – Alle undici, la colazione. – Il giornale, la borsa, l'ufficio, la scuola... – Bel tempo, peccato! Ma gli affari... – Chi passa? Ah, un carro funebre... Un saluto, di corsa, a chi se n'è andato. – La bottega, la fabbrica, il tribunale...



Nessuno ha tempo o modo d'arrestarsi un momento a considerare, se quel che vede fare agli altri, quel che lui stesso fa, sia veramente ciò che sopra tutto gli convenga, ciò che gli possa dare quella certezza vera, nella quale solamente potrebbe trovar riposo. Il riposo che ci è dato dopo tanto fragore e tanta vertigine è gravato da tale stanchezza, intronato da tanto stordimento, che non ci è più possibile raccoglierci un minuto a pensare». [25]

[25] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 4.

In questo nuovo mondo tutti sono costretti a rinunciare al proprio vero io, per diventare dei burattini chiamati a recitare una parte che è una pallida metafora di sé.

Così facendo, a poco a poco, Gubbio si riduce a semplice appendice di una macchina, definendosi lui stesso «una mano che gira la manovella» in quanto il suo lavoro gli impone di mettersi al servizio della cinepresa e registrare impassibilmente le scene che gli si svolgono davanti.

Pertanto, gli strumenti tecnologici che, al momento della loro creazione, costituivano un'utile estensione del corpo umano, si sono gradualmente trasformati in un mezzo per opprimere e reprimere i loro creatori, diventando una fonte di alienazione e disorientamento: [26]

«C'è una molestia, però, che non passa. La sentite? Un calabrone che ronza sempre. Che è? Il ronzio dei pali telegrafici? lo striscio continuo della carrucola lungo il filo dei tram elettrici? il fremito incalzante di tante macchine, vicine, lontane? quello del motore dell'automobile? quello dell'apparecchio cinematografico? Il battito del cuore non s'avverte, non s'avverte il pulsar delle arterie. Guaj se s'avvertisse». [27]

[26] A. Vettori, *Serafino Gubbio's Candid Camera*, «MLN», Vol. 113, No. 1, Italian Issue (Jan., 1998), p. 83.

[27] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 8.

Il mondo è adesso occupato da una moltitudine di oggetti ingombranti che con il loro incessante ronzio hanno reso gli uomini sordi e insensibili al battito dei loro cuori e al pulsare delle loro arterie: il ronzio della vita è diventato impercettibile, messo a tacere violentemente dai rumori molto più forti dei motori:

«È per forza il trionfo della stupidità, dopo tanto ingegno e tanto studio spesi per la creazione di questi mostri, che dovevano rimanere strumenti e sono divenuti invece, per forza, i nostri padroni

La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno di ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita. E come volete che ce le ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi, da farne, a metterli su, uno su l'altro, una piramide che potrebbe arrivare alle stelle. Ma che stelle, no, signori! Non ci credete. Neppure all'altezza d'un palo telegrafico. Un soffio li abbatte e li ròtola giù, e tal altro ingombro, non più dentro ma fuori, ce ne fa, che – Dio, vedete quante scatole, scatolette, scatolone, scatoline? – non sappiamo più dove mettere i piedi, come muovere un passo. Ecco le produzioni dell'anima nostra, le scatolette della nostra vita! Che volete farci? Io sono qua. Servo la mia macchinetta, in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima, a me, non mi serve. Mi serve la mano; cioè serve alla macchina. L'anima in pasto, in pasto la vita, dovete dargliela voi signori, alla macchinetta ch'io giro». [28] Ivi, pp. 8-9.

La macchina priva l'essere umano di ogni senso, al punto da diventare un semplice osservatore che non mostra alcuna reazione dinanzi alle circostanze.

Di conseguenza, egli è un operatore che non opera nulla, ridotto a prestare i propri occhi alla macchina da presa e a sperimentare sulla propria pelle le conseguenze dell'evoluzione tecnologica, vedendo la propria identità disgregarsi e perdersi nella corsa spersonalizzante verso il progresso:

«Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol dire mica operare. Io non opero nulla. [...] Io non faccio altro che prestare i miei occhi alla macchinetta perché possa indicare fin dove arriva a *prendere*». [29] Ivi, pp. 5-6.

Intrappolato entro i limiti di un lavoro monotono e alienante, Serafino non cerca di ribellarsi alla condizione che gli è stata assegnata dalla società ma l'accetta passivamente. Come possiamo notare da questo interrogatorio cui lo pone una strana controfigura di Pirandello, [30] alla fine del paragrafo I del primo quaderno, il senso d'inutilità di Serafino è aggravato dalla percezione che, con il tempo, sarà sostituito da un pezzo di macchina che eseguirà meglio di lui il suo lavoro, giungendo addirittura a considerarsi inferiore ad essa:

«Un signore, venuto a curiosare, una volta mi domandò:

– Scusi, non si è trovato ancor modo di far girare la macchinetta da sé?

Vedo ancora la faccia di questo signore: gracile, pallida, con radi capelli biondi; occhi cilestri, arguti, barbetta a punta, gialliccia, sotto la quale si nascondeva un sorrisetto, che voleva parer timido e cortese, ma era malizioso. Perché con quella domanda voleva dirmi:

– Siete proprio necessario voi? Che cosa siete voi? *Una mano che gira la manovella*. Non si potrebbe fare a meno di questa mano? Non potreste esser soppresso, sostituito da un qualche meccanismo?

Sorrisi e risposi:

– Forse col tempo, signore. A dir vero, la qualità precipua che si richiede in uno che faccia la mia professione è l'impassibilità di fronte all'azione che si svolge davanti alla macchina. Un meccanismo, per questo riguardo, sarebbe senza dubbio più adatto e da preferire a un uomo. Ma la difficoltà più grave, per ora, è questa: trovare un meccanismo, che possa regolare il movimento secondo l'azione che si svolge davanti alla macchina. Giacché io, caro signore, non giro sempre allo stesso modo la manovella, ma ora più presto ora più piano, secondo il bisogno. Non dubito però, che col tempo – sissignore – si arriverà a sopprimermi. La macchinetta – anche questa macchinetta, come tante altre macchinette – girerà da sé. Ma che cosa poi farà l'uomo quando tutte le macchinette gireranno da sé, questo, caro signore, resta ancora da vedere» [31]

[30] M.A. Grignani (Note ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 7.) afferma che i tratti fisionomici del signore sono quelli di Pirandello, che insinua maliziosamente il trionfo finale delle macchine: l'operatore, già reificato nella «*mano che gira la manovella*» sarà presto o tardi sostituito dal congegno meccanico.

[31] Ivi, p. 8.

Immediatamente dopo, la narrazione continua con una breve retrospezione di circa un anno, allo scopo di spiegare al lettore in quali circostanze conseguì il posto di lavoro.

Le digressioni sono frequenti nel testo e hanno il compito di far comprendere meglio gli avvenimenti che vengono raccontati. Serafino ritorna per questo alla sera del suo arrivo a Roma, quando solo, senza mezzi di sussistenza e con una valigetta che era tutta la sua casa si aggira in cerca di un modesto alloggio:

«La sua posizione sociale si offre subito come chiara metafora di un'estraniamento dalla realtà, che fa di Serafino Gubbio un tipico eroe pirandelliano, un "forestiere della vita": è una condizione densa di significato, in ordine a quello che sarà il suo rapporto con il mondo esterno. La miseria lo costringe ad accettare, per vivere, il lavoro di operatore cinematografico. Ciò gli consente di venire a contatto, lui, intellettuale umanista, con l'aspetto fondante della modernità, l'industria e la macchina; le quali si presentano nelle vesti peculiari, ma strettamente legate all'essenza intima della nuova epoca, dell'industria dello svago di massa, il cinema». [32]

[32] G. Baldi, *op. cit.*, p. 126.

Per le strade della capitale incontra per caso un suo vecchio amico, Simone Pau, un bizzarro filosofo che crede di essersi liberato d'ogni superfluo spogliandosi di tutto. Udite le sue condizioni, l'uomo gli propone di andar a dormire, per quella sera, nel suo albergo e strada facendo Pau e Gubbio discutono della condizione dell'uomo e quella degli animali.

Nell'incontro tra i due, Pirandello coglie l'occasione per sviluppare la sua teoria sugli uomini e i bruti che secondo lui sono separati da un elemento prevalentemente umano chiamato *superfluo*: il filosofo ritiene che l'uomo sia superiore rispetto agli animali perché gode del privilegio di poter riflettere sulla propria vita, mentre quest'ultimi conducono la loro esistenza secondo le norme stabilite per loro dalla natura e non si abbandonano alle riflessioni sull'esistenza stessa. Al contrario, Serafino sostiene che l'autocoscienza è fonte di continuo tormento e rispecchia la malattia del superfluo:

« [...] tutto quello che avviene, forse avviene perché la terra non è fatta tanto per gli uomini, quanto per le bestie. Perché le bestie hanno in sé da natura solo quel tanto che loro basta ed è necessario per vivere nelle

condizioni, a cui furono, ciascuna secondo la propria specie, ordinate; laddove gli uomini hanno in sé un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta, non facendoli mai paghi di nessuna condizione e sempre lasciandoli incerti del loro destino». [33]

[33] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 12.

Il superfluo fa sì che l'umanità sia irrequieta, insoddisfatta, costantemente alla ricerca di qualcosa di diverso da ciò che già possiede. Quest'elemento spinge gli esseri umani a cercare risposte e soluzioni a domande e problemi che sono per definizione insolubili.

Questo incessante tormento è la caratteristica identificativa degli esseri umani e rovina la loro esistenza fino al punto di diventare una malattia: [34]

«Non vorrei esser frainteso. Intendo dire, che su la terra l'uomo è destinato a star male, perché ha in sé più di quanto basta per starci bene, cioè in pace e pago. E che sia veramente un di più, per la terra, questo che l'uomo ha in sé (e per cui è uomo e non bruto), lo dimostra il fatto, ch'esso – questo di più – non riesce a quietarsi mai in nulla, né di nulla ad appagarsi quaggiù, tanto che cerca e chiede altrove, oltre la vita terrena, il perché e il compenso del suo tormento. Tanto peggio poi l'uomo vi sta, quanto più vuole impiegare su la terra stessa in smaniose costruzioni e complicazioni il suo superfluo.

Lo so io, che giro una manovella». [35]

[34] A. Vettori, *op. cit.*, p. 86.

[35] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 13.

Arrivati all'albergo, questo si rivela essere in realtà un ospizio di mendicizia e in questo luogo, popolato da persone

anziane e bisognose, si incrociano i personaggi motori o simboli della storia.

Qui Serafino incontra l'uomo col violino, figura attraverso la quale Pirandello conduce una nuova critica verso la civiltà delle macchine, introducendo un elemento nuovo: non è più soltanto l'uomo comune che viene asservito alla macchina ma anche l'artista. Il problema posto è dunque la sorte dell'arte nella civiltà industriale. [36]

[36] G. Baldi, *op.cit.*, p. 131.

Simone Pau racconta all'amico che il violinista aveva ereditato, a Perugia, una tipografia, e che l'aveva trascurata fino a ridursi sul lastrico. Era allora venuto a Roma adattandosi a suonare nelle osterie, dove però beveva a profusione. Un giorno trova lavoro presso una tipografia «ma si accorge di non essere, con le moderne macchine tipografiche, che il servitore di esse, totalmente asservito alle loro esigenze, senza più nessuna iniziativa e abilità». [37]

[37] G. Barberi Squarotti, *op. cit.*, p. 94.

Le macchine tipografiche mangiano le parole ridotte in pani di piombo, nella stessa maniera in cui la macchina da presa mangia la vita che le è stata data in pasto. I prodotti del pensiero e dell'ispirazione creativa sono anch'essi sottoposti alla riproduzione meccanica: la degradazione è, a questo punto, duplice.

La macchina è vorace, insaziabile e per funzionare divora il cuore e l'anima degli uomini e nulla più rimane da fare, se non riempirla continuamente di cibo: [38] *Ibid.*

«È introdotto in un reparto speciale silenzioso; e lì il proto gli mostra una macchina nuova: un pachiderma piatto, nero, basso; una bestiaccia mostruosa, che mangia piombo e caca libri. È una monotype perfezionata, senza



complicazioni d'assi, di ruote, di pulegge, senza il ballo strepitoso della matrice. Ti dico una vera bestia, un pachiderma, che si ruguma quieto quieto il suo lungo nastro di carta traforata. "Fa tutto da sé – dice il proto al mio amico. – Tu non hai che a darle da mangiare di tanto in tanto i suoi pani di piombo, e starla a guardare." Il mio amico si sente cascare il fiato e le braccia. Ridursi a un tale ufficio, un uomo, un artista! Peggio d'un mozzo di stalla... Stare a guardia di quella bestiaccia nera, che fa tutto da sé, e che non vuol da lui altro servizio, che d'aver messo in bocca, di tanto in tanto, il suo cibo, quei pani di piombo!» [39]

[39] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. pp. 21-22.

Oppresso dalla vergogna lascia presto quel lavoro per un altro: suonare il violino in una sala cinematografica ma trova davanti a sé un'altra macchina, questa volta un pianoforte automatico, mettendosi così al servizio per la seconda volta, e proprio nell'ambito di quell'arte che egli pensava veramente sua, di una macchina, che anch'essa, come la macchina tipografica e come la macchina da presa, non vuole altro che mangiare: [40]

«Appena spento il violino, legge negli avvisi d'un giornale, tra le offerte d'impiego, quella d'un cinematografo, in via tale, numero tale, che ha bisogno d'un violino e d'un clarinetto per la sua orchestra esterna. Subito il mio amico accorre: si presenta, felice, esultante, col suo violino sotto il braccio. Ebbene: si trova davanti un'altra macchina, un pianoforte automatico, un cosiddetto piano-melodico. Gli dicono: – "Tu col tuo violino devi accompagnare quello strumento là". Capisci? Un violino, nelle mani d'un uomo, accompagnare un rotolo di carta traforata introdotto nella pancia di quell'altra macchina là. L'anima, che muove e guida le mani di quest'uomo, e che or s'abbandona nelle cavate

dell'archetto, or freme nelle dita che premono le corde, costretta a seguire il registro di quello strumento automatico!» [41]

[40] G. Barberi Squarotti, *op. cit.*, p. 95.

[41] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 22.

All'esecuzione umana si sostituisce un congegno automatico: la macchina si fa essa stessa arte, suona al posto del violinista e svolge le stesse mansioni. Il risultato è la cancellazione dell'arte e dell'artista: il violinista ormai inutile si rifugia nell'alcol, sino a smarrire la ragione, riducendosi a una larva d'uomo.

Quest'uomo non è figura necessaria allo svolgimento della trama ma incarnazione della sorte del narratore, infatti può essere considerato per certi aspetti un doppio di Serafino in quanto condannato alla sua stessa sorte: una protesi umana, annichilita e senza parola: [42]

«Tutte le considerazioni da me fatte in principio sulla mia sorte miserabile e su quella di tanti altri condannati come me a non essere altro che una mano che gira una manovella, hanno per punto di partenza quest'uomo, incontrato la prima sera del mio arrivo a Roma. Certamente ho potuto farle, perché anch'io mi son ridotto a quest'ufficio di servitore d'una macchina; ma son venute dopo. Lo dico, perché quest'uomo, presentato qui, dopo quelle considerazioni, potrebbe parere a qualcuno una mia grottesca invenzione. Ma si badi ch'io forse non avrei mai pensato di fare quelle considerazioni, se in parte non me le avesse suggerite Simone Pau nel presentarmi quel disgraziato [...]». [43]

[42] M. A. Grignani, Prefazione a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. LXI. [43] Ivi, p. 23.

Malgrado ciò, tra i due vi è una sostanziale differenza: il violinista ha preso sul tragico la meccanizzazione del mondo

moderno, rinunciando definitivamente a suonare, riducendosi alla condizione di un povero folle alcolizzato.

Serafino invece, accettando la sua schiavitù alla macchina resta lucidamente cosciente e rovescia la degradazione a cosa in estraniamento critica, decidendo di scrivere delle note per denunciare e smascherare la condizione reificata propria e dei tanti come lui: [44]

«Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la professionale impassibilità e mi vendico, anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non essere altro, che *una mano che gira una manovella*». [45]

[44] G. Baldi, *op.cit.*, p. 133.

[45] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p.8.

La scrittura è la sua vendetta personale, una vendetta silenziosa, un'attività che riscatta, non solo lui ma tutti coloro che condividono una condizione professionale degradante ed umiliante. [46]

[46] A. Vettori, *op. cit.*, p. 89.

L'incontro con Simone Pau è stato anche occasione, per il nostro protagonista, di entrare a far parte della grande casa di produzione cinematografica *La Kosmograph*, poiché sarà proprio nell'ospizio di mendicità che si imbatte nella troupe cinematografica venuta a girare una scena e guidata da un suo vecchio compagno di studi, Cocò Polacco. L'uomo gli offre un posto come operatore ma a condurlo sul set sarà soprattutto la curiosità in lui indotta da un ulteriore incontro nell'ospizio, quello con l'attrice russa Varia Nestoroff, *femme fatale* dal carattere felino e dalla spiccata sensualità, che ha avuto una tragica parte nella storia antecedente se non di Serafino stesso, dei suoi intimi amici:

«La Nestoroff... Possibile? Mi pareva lei e non mi pareva.

Quei capelli d'uno strano color fulvo quasi cupreo, il modo di vestire, sobrio, quasi rigido, non erano suoi. Ma l'incenso dell'esile elegantissima persona, con un che di felino nella mossa dei fianchi; il capo alto, un po' inclinato da una parte, e quel sorriso dolcissimo sulle labbra fresche come due foglie di rosa, appena qualcuno le rivolgeva la parola; quegli occhi stranamente aperti, glauchi, fissi, e vani a un tempo, e freddi nell'ombra delle lunghissime ciglia, erano suoi, ben suoi, con quella sicurezza tutta sua, che ciascuno, qualunque cosa ella fosse per dire o per chiedere, le avrebbe risposto di sì. Varia Nestoroff... Possibile? Attrice d'una Casa di cinematografia? Mi balenarono in mente Capri, la Colonia russa, Napoli, tanti rumorosi convegni di giovani artisti, pittori, scultori, in strani ridotti eccentrici, pieni di sole e di colore, e una casa, una dolce casa di campagna, presso Sorrento, dove quella donna aveva portato lo scompiglio e la morte». [47] Ivi, p. 25-26.

Il narratore condivide con la donna il ricordo di Giorgio Mirelli la cui storia viene raccontata in una nuova e lunga digressione del secondo quaderno, dove il narratore abbandona per qualche istante il mondo del cinema, i suoi personaggi, per immergersi in un'altra dimensione spaziale e temporale e rifugiarsi nella «dolce casa di campagna»:

«Dolce casa di campagna, *Casa dei nonni*, piena del sapore ineffabile dei più antichi ricordi familiari, ove tutti i mobili di vecchio stile, animati da questi ricordi, non erano più cose, ma quasi intime parti di coloro che v'abitavano, perché in essi toccavano e sentivano la realtà cara, tranquilla, sicura della loro esistenza.

Covava davvero in quelle stanze un altro particolare, che a me pare di sentire ancora, mentre scrivo, alito d'antica vita, che aveva dato un odore a tutte le cose che vi erano custodite». [48] Ivi, p. 27.

Le descrizioni compiaciute e un po' crepuscolari degli abitanti e della casa di Sorrento, il tempo rallentato di una vita ancora umana, non inquinata dalla nuova realtà industriale costituiscono, per l'anima del protagonista, un conforto rispetto al folle caos della metropoli. [49]

[49] M. A. Grignani, Prefazione a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. LXVI.

In queste pagine, il tempo del reale e il tempo immobile della memoria sono messi in contrapposizione: mentre nel primo tutto cambia da un momento all'altro, nel secondo regna invece l'immobilità. Questo luogo rappresenta il serbatoio della vita interiore di Serafino, ultima riserva sicura ancora capace di dare un senso alle sue azioni tanto da assumere le sembianze di un vero e proprio *locus amoenus*:

«È così intima e raccolta, quella casetta, e paga della vita che racchiude in sé, e senz'alcun desiderio di quella che si svolge rumorosa fuori, lontano! Sta lì, come rannicchiata dietro il poggio verde, e non ha voluto neanche la vista del mare e del golfo meraviglioso: Voleva rimanere appartata, ignorata da tutti, quasi nascosta lì in quel cantuccio verde e solitario, fuori e lontana dalle vicende del mondo». [50] Ivi, p.29.

La forma del presente, che sembra dominare nel discorso di Serafino, viene qui sostituita dal tempo passato:

«La scansione così netta presente-passato sottolinea la scansione tra riflessione-commento e ricordo-racconto che si alterna durante tutto il romanzo. Il passato, il percorso dello scrigno della memoria, provoca senso di perdita, la nostalgia di un'anima caduta dal paradiso, espatriata, dunque una psicologia dell'esilio [...] e dell'estraneità.

Il presente è delusione, mancanza di speranza oltre che tempo della modernità, città, automobile, velocità, fotografia, riproduzione, mercato che trasforma la morte [...] in denaro. I

due tempi si configurano quindi, nel romanzo, come non più e non ancora, nostalgia e aspettativa, la prima dei personaggi, la seconda soprattutto del lettore». [51]

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

Anche Giancarlo Mazzacurati afferma che:

«La natura esiliata, la cui perpetuazione vitale, fatta di inerzia ripetitiva, di strati segreti [...] nella vicenda di Serafino Gubbio non sembra aver spazio declinabile al presente. I suoi luoghi, che sono anche i luoghi dei sentimenti e della vita semplice, i luoghi dell'anima insomma, riaffioreranno infatti soltanto lungo i tracciati della memoria, come frammenti edenici di una alterità irrecuperabile». [52]

[52] G. Mazzacurati, *op. cit.*, p.9

Serafino rimpiange «il tempo della magrezza e delle follie a Napoli tra i giovani artisti» [53] e con grande commozione ricorda gli anni durante i quali era il precettore di Giorgio Mirelli, un giovane di talento destinato alla carriera di pittore presso cui si trovava a Sorrento. Con lui Serafino aveva stabilito un rapporto, come con i nonni Carlo e Rosa e la sorella Duccella, felicemente destinata al matrimonio con il migliore amico del fratello, il barone Aldo Nuti.

[53] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p.36.

Tutto procedeva nel migliore dei modi fino a quando, a Capri, Giorgio cade preda di Varia Nestoroff, una bellissima avventuriera russa dalle oscure origini, di cui si innamora. Per dissuadere Giorgio dal proposito di sposarla, Aldo si propone di sedurla per dimostrarne l'infedeltà all'amico ma soccomberà anche lui al fascino demoniaco della donna e venuto a conoscenza del tradimento, Giorgio si suicida.

Dopo aver rievocato la tragica morte dell'amico, nel momento in cui l'antefatto si chiude per lasciare spazio al resoconto diaristico del presente, lo spettatore Serafino sembra deputato a un ruolo tutt'altro che esterno e passivo nella conclusione della drammatica vicenda, annunciando come una premonizione la tragica fine dei due amanti Varia Nestoroff e Aldo Nuti [54]:

«Povera Duccella, povera nonna Rosa! La donna, che da mille e mille miglia lontano venne a portare lo scompiglio e la morte nella vostra casetta, ove insieme con quei gelsomini di bella notte sbocciava il più ingenuo degli idilli, io la ho qua, adesso, sotto la mia macchinetta, ogni giorno; e, se sono vere le notizie datemi dal Polacco, avrò tra poco anche lui, qua, Aldo Nuti, il quale pare abbia saputo che la Nestoroff è prima attrice alla Kosmograph.

Non so perché, mi dice il cuore che, girando la manovella di questa macchinetta di presa, io sono destinato a fare anche la vostra vendetta e del vostro povero Giorgio, cara Duccella, cara nonna Rosa!» [55]

[54] B. Stasi, *La trama significa? Per una lettura dei Quaderni di Serafino Gubbio operatore* in A.a.V.v., *Forme del narrare: Atti del VII Congresso nazionale dell'ADI*, Macerata, 24-27 settembre 2003, a cura di S. Costa, M. Dondero, L. Melosi, Firenze, Polistampa, 2004, p. 481.

[55] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 51.

La storia dell'amico Giorgio Mirelli, di cui anni prima Serafino fu testimone, si duplica infatti in quella che si svolgerà davanti a tutti sul set cinematografico, catturata dalla sua stessa macchina da presa.

Oltre alla polemica contro l'era delle macchine si innesta un'altra critica che si collega ancor più strettamente ai nuclei centrali della vicenda narrata: la polemica contro



la nuova realtà dell'industria cinematografica che proprio in questi anni inizia a muovere i suoi primi passi e a trasformarsi, da fenomeno di baraccone, in una vera e propria rivoluzione culturale.

Il cinema, secondo Pirandello, nasconde in sé qualcosa di inquietante in quanto emblema del meccanismo spersonalizzante del mondo contemporaneo e denuncia il suo proposito di sostituire alla realtà vera un suo surrogato.

Esso è «sconcia contaminazione», «ibrido gioco» che, mediante la riproducibilità tecnica di cui si avvale, altera l'idea tradizionale dell'opera d'arte come unica e irripetibile, producendo oggetti tutti uguali, ma anche stupidi, cioè i prodotti commerciali.

Il testo oltre a costituire un'importante teorizzazione del mondo cinematografico, visto come macchina disumanizzatrice, ce lo presenta, per la prima volta, colto dal suo interno ed analizzato in tutti i suoi risvolti. [56]

[56] N. Genovese, *Quel ragno nero sul treppiedi: analisi dei rapporti tra Pirandello e il cinema* in A.a.V.v., *A Lignano per studiare Pirandello*, cit. pp. 167-168.

L'industria cinematografica, con le sue pellicole mute, porta con sé, rispetto al teatro, la perdita dell'atmosfera unica dello spettacolo vivo, autentico. Estremamente eloquente è, a tal proposito, l'atteggiamento che gli attori hanno nei confronti di Serafino, i quali, amando veramente la propria arte e il proprio valore, si prestano malvolentieri a recitare per il cinema, un lavoro che dal loro punto di vista se pur costa qualche fatica, non richiede alcuno sforzo di intelligenza:

«Non è tanto per me – Gubbio – l'antipatia, quanto per la mia macchinetta. Si ritorce su me, perché io sono quello che la gira.

Essi non se ne rendono conto chiaramente, ma io, con la

manovella in mano, sono in realtà per loro una specie d'executore». [57]

[57] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. 71.

Gli attori odiano la macchina da presa, non solo perché li avvilita in un «lavoro stupido e muto», che li priva di un essenziale strumento di espressione artistica, la voce, ma perché si sentono allontanati dai sentimenti più autentici, strappati dalla comunione diretta col pubblico che dava loro «il miglior compenso e la maggior soddisfazione: quella di vedere, di sentire dal palcoscenico, in un teatro, una moltitudine intenta e sospesa seguire la loro azione viva, commuoversi, fremere, ridere, accendersi, prorompere in applausi». [58] Ivi, p. 72.

Sul set cinematografico, invece, essi si sentono come in esilio:

«si sentono schiavi anch'essi di questa macchinetta stridula, che pare sul treppiedi a gambe rientranti un grosso ragno in agguato, un ragno che succhia e assorbe la loro realtà viva per renderla parvenza evanescente, momentanea, giuoco d'illusione meccanica davanti al pubblico. E colui che li spoglia della loro realtà e la dà a mangiare alla macchinetta; che riduce a ombra il loro corpo, chi è? Sono io, Gubbio». [59] Ivi, p. 73.

Per tale ragione gli attori 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.

Non è solo lui quindi a soffrire questa condizione, altri uomini e donne condividono con lui il medesimo destino ossia ridursi a essere solo degli strumenti al servizio dell'apparato meccanico. Un altro esempio di questa negazione della totalità umana ci viene offerta nella descrizione del

*Reparto del Negativo* dove sono cancellati i sentimenti, l'intelligenza, persino il corpo nella sua completezza poiché resta solo quella parte che è funzionale al lavoro da svolgere, la mano:

«Qui si compie misteriosamente l'opera delle macchine.

Quanto di vita le macchine han mangiato con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario, si rovescia qua, nelle ampie stanze sotterranee, stenebrate appena da cupe lanterne rosse, che alluciano sinistramente d'una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle preparate per il bagno.

La vita ingojata dalle macchine è lì, in quei vermi solitari, dico nelle pellicole già avvolte nei telaj. Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso.

Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica.

E quante mani nell'ombra vi lavorano! C'è qui un intero esercito d'uomini e di donne: operatori, tecnici, custodi, addetti alle dinamo e agli altri macchinari, ai prosciugatoj, all'imbibizione, ai viraggi, alla coloritura, alla perforatura della pellicola, alla legatura dei pezzi. Basta ch'io entri qui, in quest'oscurità appestata dal fiato delle macchine, dalle esalazioni delle sostanze chimiche, perché tutto il mio *superfluo* svapori.

Mani, non vedo altro che mani, in queste camere oscure; mani affaccendate su le bacinelle; mani, cui il tetro luore delle lanterne rosse dà un'apparenza spettrale. Penso che queste mani appartengono ad uomini che non sono più; che qui sono condannati ad esser mani soltanto: queste mani, strumenti. Hanno un cuore? A che serve? Qua non serve. Solo come strumento anch'esso di macchina, può servire, per muovere queste mani. E così la testa: solo per pensare ciò che a queste mani può servire. E a poco a poco m'invade tutto l'orrore della necessità che mi s'impone, di

diventare anch'io una mano e nient'altro». [60] Ivi, pp.57-59.

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 dominato dalla macchina e servilmente obbediente alle sue leggi di mercato.

Al fine di trasmettere tale messaggio al lettore, nel corso del romanzo le nuove tecnologie verranno designate dall'autore per mezzo di metafore, in grado di rimarcare una forma di animazione quasi bestiale:

«Le metafore nascono per lo più dall'uso di alcune espressioni della lingua comune, che offrano qualche somiglianza [...] con il mondo animale. Da i *pani* di piombo ingoiati dalla *monotype* nasce l'immagine del pachiderma [...]; dal *rotolo di carta traforata* inserito nel piano automatico prende quota l'immagine della *pancia* dello strumento che divora l'arte del violinista. Dalle "gambe rientranti" del treppiedi su cui poggia l'apparecchio e dal verbo "prendere", detto in gergo cinematografico del campo visivo coperto dalla macchina, si svolge la grandiosa metafora "grosso ragno nero [...] grosso ragno in agguato" che "prende" quello che gli è offerto in pasto dagli autori, dagli attori, dal povero operatore e lo trasforma in "parvenza evanescente". I reparti fotografici diventano macelli rossastri [...] dove le macchine "mangiano con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario" essendo le pellicole vermi solitari e l'intero procedimento di sviluppo una "mostruosa gestazione meccanica". Donde la metafora ripetuta del pasto di celluloidi da procurare alla bestia, che s'ingoia qualunque stupidaggine le mettano davanti». [61]

[61] M. A. Grignani, Prefazione a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. LXIV.

Per Giancarlo Mazzacurati il testo pirandelliano:

«Appare come un romanzo di metamorfosi, anzi di metabolizzazioni, prodotte da un enorme apparato digerente (il mercato), che si ciba di una realtà naturale (le passioni, gli istinti, i sentimenti, la coscienza, la memoria, i valori) e le trasforma in merce attraverso le “macchine voraci”, simbolo dell’età industriale. [...] Da questo ventre affamato di immagini sarà inghiottita, alla fine, anche l’estrema incarnazione tragica di un’istanza naturale. Il groviglio di passioni filmato dalla mano automatizzata di Serafino Gubbio, quando vendetta, amore tradito, assalto belluino mettevano in scena l’estrema rivincita dell’autenticità, attraverso l’impassibile mediazione della macchina offrirà all’industria la più compiuta vittoria della merce». [62]

[62] G. Mazzacurati, *op.cit.*, pp. 1-2.

In aggiunta sostiene che più che di metamorfosi, occorrerà allora definire i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* come un romanzo di anamorfosi:

«Perché il meccanismo dominante (l’illusione cinematografica) non produce tanto trasformazione quanto sostituzione della realtà naturale con una realtà artificiale, di secondo grado, che si nutre della prima e la assorbe entro i circuiti totalitari dello spettacolo-merce. La ribellione dell’autentico, congelata in prodotto, può divenire così, per la natura occlusiva e onnivora degli apparati industriali, un fortunato oggetto di consumo. Il mondo pirandelliano delle macchine e delle riproduzioni estetiche meccanizzate, più che trasformare, sostituisce ogni elemento di vita in “cosa”».

[63] *Ibid.*

La dequalificazione professionale che costringe il nostro eroe a ridursi a strumento della macchina diventa simbolo di una condizione estraniata: registrare passivamente la realtà è l’unica azione che Serafino è in grado di compiere. Il suo

silenzio di cosa si può considerare dunque come metafora della reificazione dell'intellettuale che non conserva ormai per sé alcuna funzione se non quella puramente tecnica attribuitagli dalla società.

Per questo è interessante notare come nei *Quaderni*, costantemente costellati da descrizioni grottesche in perfetto stile pirandelliano, dell'aspetto fisico del protagonista non si hanno invece informazioni. [64] Anche Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda sono narratori come Serafino Gubbio, eppure il lettore ha sufficienti notizie delle loro immagini. Entrambi si guardano allo specchio, si descrivono mentre l'operatore è un uomo senza connotati fisionomici e di cui neppure viene rivelata l'età. [65] L'unica indizio che ci permette di penetrare nell'astrattezza del personaggio risiede nel suo nome, in quanto nella tradizione pirandelliana i personaggi dei romanzi vengono rappresentati anche attraverso il loro nome.

[64] A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, Roma, Salerno editore, 2008, p. 263.

[65] Ivi, p. 264.

Serafino con il suo rievoca San Francesco, chiamato dai suoi seguaci "padre serafico" per via del serafino apparsogli per imprimergli le stimmate. Del santo, Serafino Gubbio preserva la remissività, l'umiltà e il desiderio di spogliarsi da ogni superfluo. [66]

[66] A. Vettori, *op. cit.*, p. 100.

La perdita della propria identità è certamente uno dei temi in assoluto più ricorrenti nelle opere dello scrittore e raggiunge nei *Quaderni* la sua massima totalità. La scelta di non dare un volto a quest'uomo corrisponde una strategia ben precisa, in quanto tacendo sulla fisionomia del protagonista, 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 è Serafino stesso a definirsi solo una cosa:

«La mancanza di connotati di Serafino rappresenta il punto di arrivo di un lungo lavoro letterario applicato alla deformazione del viso umano, all'estrazione dei suoi elementi rivelatori, al loro isolamento, in un procedimento riduttivo dei connotati naturali che si conclude con l'adozione della maschera». [67]

[67] F. Angelini, *op. cit.*, p. 10.

Gli effetti nefasti della macchina da presa non si limitano solo a ridurre l'operatore a livello di cosa e a togliere realtà agli attori, ma consistono anche nella creazione di film provenienti dalla letteratura di consumo, fondati sugli stereotipi romanzeschi più banali e volgari: avventure esotiche, eroismi sublimi, amori tragici, equivoci, tradimenti, ecc. Non a caso, un tema che percorre costantemente nelle riflessioni diaristiche di Serafino è la stupidità delle finzioni cinematografiche e il termine «stupidità», insieme al suo aggettivo ricorre innumerevoli volte nelle pagine del libro a proposito del cinema. [68]

[68] G. Baldi, *op. cit.*, p. 140.

Un esempio sono le riflessioni generali contro il film in cui dovrà essere sacrificata la tigre:

«Già è pronto lo scenario, di soggetto indiano, nel quale essa è destinata a rappresentare una delle parti principali. Scenario spettacoloso, per cui si spenderà qualche centinaio di migliaia di lire; ma quanto di più stupido e di più volgare si possa immaginare. Basterà darle il titolo: *La donna e la tigre*. La solita donna più tigre della tigre. Mi par d'aver inteso, che sarà una *miss* inglese in viaggio nelle Indie con un codazzo di corteggiatori. L'India sarà finta, la *jungla* sarà finta, il viaggio sarà finto, finta la *miss* e finti i corteggiatori: solo la morte di questa povera bestia non sarà finta. Ci



pensate? E non vi sentite torcer le viscere dall'indignazione? [...] Ucciderla così, in un bosco finto, in una caccia finta, per una stupida finzione, è vera nequizia che passa la parte! [...] In mezzo a una finzione generale la sua morte sarà vera.

E fosse almeno una finzione che con la sua bellezza e la sua nobiltà potesse in qualche modo compensare il sacrificio di questa bestia. No. Stupidissima. L'attore che la ucciderà, non saprà forse nemmeno perché l'avrà uccisa. La scena durerà un minuto, due minuti su lo schermo in proiezione, e passerà senza lasciare un ricordo duraturo negli spettatori, che usciranno dalla sala sbadigliando:

– Oh, Dio, che stupidaggine!

[...]E dire che il sentimento che questo film in preparazione vorrà destare negli spettatori, è il disprezzo della ferocia umana. Noi la metteremo in opera, questa ferocia per giuoco, e contiamo anche di guadagnarci, se ci riesce bene, una bella somma.

Guardi? Che guardi, bella belva innocente? È proprio così. Non sei qua per altro E io, che t'amo e t'ammiro, quando t'uccideranno, girerò *impassibile* la manovella di questa graziosa macchinetta qua, la vedi? L'hanno inventata. Bisogna che agisca; bisogna che mangi. Mangia tutto, qualunque stupidità le mettano davanti. Mangerà anche te; mangia tutto, ti dico! E io la servo. Verrò a collocartela più da presso, quando tu, colpita a morte, darai gli ultimi tratti. Ah, non dubitare, ricaverà dalla tua morte tutto il profitto possibile!» [69]

[69] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit.pp.63-65.

Non solo gli attori di teatro, anche gli scrittori sono ormai costretti a vendersi all'industria cinematografica, asserviti in modo analogo all'operatore ridotto ad accessorio della

macchina da presa, attraverso una degradazione delle loro facoltà creative per la produzione di oggetti di consumo culturale. [70]

[70] G. Baldi, *op. cit.*, p.141.

«La macchina è dunque presentata in chiave anti futurista non solo come segno della nuova civiltà o del progresso, ma in modo particolare come arte nuova, che non è una vera arte»: [71]

[71] C. Bronowsky, *L'ideologia della distruzione dell'humanitas in Quaderni di Serafino Gubbio operatore* in A.a.V.v., *Attualità di Pirandello*, cit., p. 241.

«Non si lavora per giuoco, perché nessuno ha voglia di giocare. Ma come prendere sul serio un lavoro, che altro scopo non ha, se non d'ingannare- non sé stessi-ma gli altri? E ingannare, mettendo su le più stupide finzioni, a cui la macchina è incaricata di dare la realtà meravigliosa? Ne vien fuori, per forza e senza possibilità d'inganno, un ibrido giuoco. Ibrido, perché in esso la stupidità della finzione tanto più si scopre e avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica.

Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale. Ma se è meccanismo, come può essere vita, come può essere arte?» [72]

[72] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 60.

Pirandello critica il cinema non solo perché è costretto dalle leggi di mercato a produrre prodotti scadenti di consumo, «ma

per la natura intrinseca del mezzo espressivo, fondato sul meccanismo che uccide il fantastico, nega la vita e l'arte».

[73]

[73] G. Baldi, *op. cit.*, p. 142.

Guido Baldi sostiene la tesi, secondo la quale, la riflessione sulla stupidità dei soggetti cinematografici si lega alla requisitoria presente nelle prime pagine del romanzo, contro l'effetto dannoso dell'era delle macchine: la standardizzazione dell'esistenza, la sua omologazione totale, che priva anche le persone, oltre alle cose, del valore della loro specificità individuale e irripetibile, rendendo la loro vita paragonabile ai pezzi tutti uguali della produzione in serie: [74] Ivi, p. 143.

«La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno d'ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita. E come volete che ce la ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi, da farne, a metterli su, uno su l'altro, una piramide che potrebbe arrivare alle stelle. Ma che stelle, no, signori! Non ci credete. Neppure all'altezza d'un palo telegrafico. Un soffio li abbatte e li rotola giù, e tal altro ingombro, non più dentro ma fuori, ce ne fa, che – Dio, vedete quante scatole, scatolette, scatolone, scatoline? – non sappiamo più dove mettere i piedi, come muovere un passo. Ecco le produzioni dell'anima nostra, le scatolette della nostra vita!» [75]

[75] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 60.

La vita autentica infinitamente varia e ricca, ingoiata dalla macchina da presa viene anch'essa restituita in forme stereotipate e false, fatte in serie come nei film.

A questa inautenticità dilagante si contrappongono nel romanzo

due alternative: la tigre, che rappresenta la Natura al suo stato puro, non contaminata dall'intervento mistificante dell'uomo, e l'Arte. Queste due dimensioni si incontrano nell'episodio del violinista che suona dinanzi alla gabbia della tigre. [76]

[76] G. Baldi, *op. cit.*, p. 145.

Nel terzo *Quaderno* lo ritroviamo alla *Kosmograph*, trascinato per suonare non agli uomini ma alla tigre in gabbia.

L'uomo, dopo il trauma provocatogli dall'asservimento al pianoforte meccanico, non ha mai più suonato ma suonerà ora alla tigre in un gesto di liberazione espressiva unica e irripetibile. La sua arte riesce a trovare un senso solamente di fronte ad una realtà ugualmente autentica, a differenza dell'inautenticità della modernità che lo priva della possibilità di esprimersi.

Inizialmente, il suo aspetto bizzarro suscita l'ilarità dei presenti ma non appena egli inizia a suonare tutti vengono invasi da una profonda commozione, dinanzi agli accordi sublimi che l'artista trae dal suo strumento:

«E l'uomo dal violino, lungo lungo, inarcocchiato e tenebroso, ch'io vidi or è più di un anno nell'ospizio di mendicizia, si fece avanti, come assorto, al solito, a guardarsi i peli spioventi delle foltissime sopracciglia agrottate.

Tutti fecero largo. Nel silenzio sopravvenuto, crepitò qualche scoppio di risa, qua e là. Ma lo stupore e un certo senso di ribrezzo teneva la maggior parte nel vedere quell'uomo avanzarsi a capo chino con gli occhi a quel modo assorti ai peli delle sopracciglia, quasi non volesse vedersi il naso carnuto e rosso, peso enorme e castigo della sua intemperanza. [...]

Simone Pau lo presentò al senator Zeme, che scappò via,

indignato; risero tutti; ma Simone Pau, serio, riprese a far la presentazione alle attrici, agli attori, ai direttori di scena, narrando a scatti un po' all'uno un po' all'altro, la storia del suo amico, e come e perché dopo quell'ultimo famoso intoppo non avesse più sonato. Alla fine, tutto acceso, gridò:

– Ma egli oggi sonerà, signori! Sonerà! Romperà l'incanto malefico! Mi ha promesso che sonerà! Ma non a voi, signori! Voi vi terrete discosti. M'ha promesso che sonerà alla tigre! Sì, sì, alla tigre! alla tigre! Bisogna rispettare questa sua idea! Certo avrà le sue buone ragioni! Andiamo, su, andiamo tutti... Ci terremo discosti... Egli si farà, solo, innanzi alla gabbia, e sonerà!

Tra gridi, risa, applausi, sospinti tutti da una vivissima curiosità per la bizzarra avventura, seguimmo Simone Pau, che aveva preso sotto il braccio il suo uomo, e lo spingeva avanti seguendo le indicazioni che gli si gridavano dietro, su la via da tenere per andare al serraglio. In vista delle gabbie, ci arrestò tutti, raccomandando silenzio, e mandò avanti, solo, quell'uomo col suo violino.

Al rumore, dai cantieri, dai magazzini, operaj, macchinisti, apparatori, accorsero in gran numero per assistere dietro di noi alla scena: una folla.

La belva s'era ritratta d'un balzo in fondo alla gabbia; inarcata, a testa bassa. i denti digrignanti, le zampe artigliate, pronta all'assalto: terribile!

L'uomo la guatò, sbigottito; si voltò perplesso a cercare con gli occhi tra noi Simone Pau.

– Suona! – gli gridò questi. – Non temere! Suona! Ti comprenderà!

E allora quello, come liberandosi con un tremendo sforzo da un incubo, levò finalmente la testa, scrollandola, buttò a

terra il cappellaccio sformato, si passò una mano sui lunghi capelli arruffati, trasse il violino dalla vecchia fodera di panno verde, e buttò via anche questa, sul cappello.

Qualche lazzo partì dagli operaj affollati dietro a noi, seguito da risa e da commenti, mentre egli accordava il violino; ma un gran silenzio si fece subito appena egli prese a sonare, dapprima un po' incerto, esitante, come se si sentisse ferire dal suono del suo strumento non più udito da gran tempo; poi, d'un tratto, vincendo l'incertezza, e forse i fremiti dolorosi, con alcuni strappi energici. Seguì a questi strappi come un affanno a mano a mano crescente, incalzante, di strane note aspre e sorde, un groviglio fitto, da cui ogni tanto una nota accennava ad allungarsi, come chi tenti di trarre un sospiro tra i singhiozzi.

Alla fine, questa nota si distese, si sviluppò, s'abbandonò, liberata dall'affanno, in una linea melodica, limpida, dolcissima e intensa, vibrante d'infinito spasimo: e una profonda commozione allora invase noi tutti, che in Simone Pau si rigò di lagrime. Con le braccia levate egli faceva cenno di star zitti, di non manifestare in alcun modo la nostra ammirazione, perché nel silenzio quel bislacco straccione meraviglioso potesse ascoltare la sua anima». [77]

[77] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. pp. 77-79.

La sonata che suscita un'estasi piena di sgomento, «è agnizione e emblema dell'affacciarsi folgorante dell'arte vera, è epifania di un senso intravisto *oltre* la percezione ordinaria e subito perduto». [78]

[78] M. A. Grignani, Prefazione a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino. Gubbio operatore*, cit. p. LXI.

Una volta rotto l'incanto, il violinista, portato in trionfo all'osteria, si ubriaca e ritorna a sprofondare nel vizio che lo porterà alla morte:

«Non durò a lungo. Abbassò le mani, come esausto, col violino e l'archetto, e si rivolse a noi col volto trasfigurato, bagnato di pianto, dicendo:

– Ecco...

Scoppiarono applausi fragorosi. Fu preso, portato in trionfo. Poi, condotto alla prossima trattoria, non ostanti le preghiere e le minacce di Simone Pau, bevve e s'ubriacò.

Polacco s'è morso un dito dalla rabbia, per non aver pensato di mandarmi subito a prendere la macchinetta per fissare quella scena della sonata alla tigre.

Come capisce bene tutto, sempre, Cocò Polacco! Io non potei rispondergli perché pensavo agli occhi della signora Nestoroff, che aveva assistito alla scena, come in un'estasi piena di sgomento». [79] Ivi, p. 79.

La tigre e l'artista sono accomunati dallo stesso destino:

«la belva è lontana dal suo ambiente libero, prigioniera non solo di una gabbia ma soprattutto di una macchina che piegherà la sua bella innocenza feroce alle esigenze del cinema, l'artista è prigioniero della sua condizione degradata per colpa del suo asservimento a una macchina.

Essi costituiscono sì un'alternativa all'inautentico, ma si tratta di un'alternativa ormai impraticabile, irreparabilmente sconfitta. La tigre sarà uccisa in obbedienza alle esigenze della "stupida finzione", "in un bosco finto, in una caccia finta", "tra alberi finti"; la sua autenticità sarà inesorabilmente rovesciata e cancellata dall'inautentico. L'artista è un emarginato, un relitto d'uomo ormai condannato al silenzio. E la sua ubriacatura all'osteria dopo il trionfo

suscitato è come il suggello di questa definitiva neutralizzazione della forza dell'arte (poco dopo verrà anche per lui la morte). Per l'autentico, sembra dire Pirandello con questo episodio chiave, in una realtà del genere non vi è più spazio». [80]

[80] G. Baldi, *op. cit.*, p. 145.

Oltre al violinista, anche l'attrice russa Varia Nestoroff condivide lo stesso destino della belva, dal momento che la morte annunciata della tigre anticipa l'esito tragico di cui anch'essa sarà vittima. La sua immagine, non a caso, viene continuamente paragonata alla «bella tigre» che la *Kosmograph* ha comprato per usarla nel suo film. La donna, infatti, con la sua bellezza felina, la sua sensualità ammalia ogni uomo che incontra e li distrugge ogni volta.

Questa personalità misteriosa e sfuggente esercita anche su Serafino un fascino e una curiosità inspiegabili e si sforza di analizzarla, sia sul palcoscenico della vita che su quello dell'arte: [81]

[81] F. Zangrilli, *Il bestiario di Pirandello*, Fossombrone, Metauro edizioni, 2001, p. 70.

«Il caso di vedere gli uomini ridursi peggio d'una bestia è dovuto accadere molto di frequente a Varia Nestoroff.

Eppure, ella non li ha uccisi. Cacciatrice, come voi siete cacciatore. Il beccaccino voi lo avete ucciso. Ella non ne ha ucciso nessuno. Uno solo, per lei, si è ucciso, con le sue mani: Giorgio Mirelli [...]

La belva, intanto, che fa male per un bisogno della sua natura, non è – che si sappia – infelice.

La Nestoroff, come per tanti segni si può argomentare, è infelicissima. Non gode della sua malvagità, pure con tanto calcolo e con tanta freddezza esercitata. [...]



Studio [...] senza passione, ma intently questa donna, che se pur mostra di capire quello che fa e il perché lo fa, non ha però in sé affatto quella “sistemazione” tranquilla di concetti, d'affetti, di diritti e di doveri, d'opinioni e d'abitudini, ch'io odio negli altri. Ella non sa di certo, che il male che può fare agli altri; e lo fa, ripeto, per calcolo e con freddezza». [82]

[82] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. pp. 40-43.

Varia all'inizio è presentata come una donna divoratrice di uomini, ma Serafino percepisce quell'oltre attraverso l'odiata macchina da presa che diventa a questo punto il rivelatore di quello che Walter Benjamin chiamava «inconscio ottico», vale a dire che la natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio perché al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. [83]

[83] M. A. Grignani, Prefazione a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino. Gubbio operatore*, cit. p. LXII.

Infatti, l'attrice quando si guarda sullo schermo cinematografico:

«Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella, ma almeno conoscerla» [84] Ivi, p. 43.

Consegnarsi alla macchina da presa significa fare i conti con un'immagine che a lei resta sconosciuta, che non sapeva di avere: sullo schermo ella assiste così allo sdoppiamento della sua personalità.

Il concetto dell'oltre nella prospettiva dei *Quaderni* è quindi la percezione dell'inconscio, del proprio intimo essere che ad

occhio nudo non riusciamo a cogliere ma che non sfugge alla passione conoscitiva del protagonista-narratore.

L'occhio di Serafino, come i tanti specchi di cui è cosparsa la poetica pirandelliana, riflette gli elementi dell'anima degli altri personaggi, ma non dialoga né comunica, provocando un turbamento in chi all'improvviso si sente frugato, deformato, espropriato dalla lente scura che incamera le immagini: [85]

«C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate». [86]

[85] G. Mazzacurati, *op. cit.* p. 6.

[86] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 4.

Per Giancarlo Mazzacurati:

«Rispetto all'economia del presente, dei bisogni, delle funzioni produttive, quest'*oltre* si traduce anche in una nozione di superfluo e di trasgressivo: può essere cioè il mondo dei desideri anarchici, delle nostalgie, delle utopie, dell'anima in fuga dalla legge e dagli ordini, dalle forme sociali dominanti. Oltre come riserva segreta, come scatola cinese piena di devastanti sorprese per ogni "verità" dei soggetti e del tempo». [87]

[87] G. Mazzacurati, *op. cit.* p. 6.

Di fronte agli avvenimenti che ruotano intorno a Varia Nestoroff, Serafino si proroga di mantenere il distacco dell'osservatore impassibile che gli è consentito dal suo ruolo di «mano che gira la manovella». La sua storia sembra proprio ricalcare gli stereotipi di quei film stupidi e volgari che il narratore tanto critica nelle sue note: questa *femme fatale* dal passato oscuro, con i suoi perversi giochi

erotici prima porta al suicidio l'ingenuo pittore Giorgio Mirelli, poi, come per punirsi e fare del male a se stessa si lega al rozzo e geloso attore Carlo Ferro e manovra infine, come un fantoccio Aldo Nuti fino a condurlo alla disperazione.

In realtà l'operatore non riesce a tener fede fino in fondo al suo proposito e quando ha terminato il suo lavoro può riacquistare la sua umanità, abbandonandosi ai sentimenti e ai ricordi:

«Quando poi, alla fine, sono reintegrato, cioè quando per me il supplizio d'esser *soltanto una mano* finisce, e posso riacquistare tutto il mio corpo, e meravigliarmi d'aver ancora sulle spalle una testa, e riabbandonarmi a quello sciagurato *superfluo* che è pure in me e di cui per quasi tutto il giorno la mia professione mi condanna a esser privo; allora... eh, allora gli affetti, i ricordi [...] mi si ridestano dentro». [88]

[88] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 41.

In questo modo, Serafino partecipa ai drammi della Nestoroff, del Nuti, rischiando di farsi contaminare dalla stupidità dominante nella vita del suo tempo.

Nonostante le parole del suo amico filosofo, Simone Pau, che lo aveva avvertito che stupide non erano solo le finzioni del cinema, che tanto lo disgustavano, ma anche le vicende della vita reale, la sua natura umana ricomincia ad affacciarsi e, conseguentemente, tenta di svincolarsi dalla schiavitù del congegno meccanico mediante l'abbandono ai sentimenti.

La sua riduzione a cosa, che gli serviva da protezione contro la realtà, garantendogli la perfetta estraniamento, comincia a pesargli in modo intollerabile soprattutto quando conosce la giovane e angelica Luisetta, figlia dei Cavalea.

Gubbio è affascinato da questa fanciulla, capace di fargli

provare sensazioni sebbene abbia già indossato la maschera d'impassibilità ma è costretto a scontrarsi con l'indifferenza che gli dimostra la fanciulla, innamorata a sua volta del Nuti.

L'uomo si rende conto che lei lo avverte non come persona ma come cosa, a causa del suo lavoro, e ne soffre:

«M'accorsi che questa mia presenza muta, di cui ella non vedeva la necessità, ma che pur le s'imponeva come misteriosamente necessaria, cominciava a turbarla. Nessuno si curava di dargliene la spiegazione; non potevo dargliela io. Le ero sembrato uno come gli altri; anzi forse, a prima giunta, uno più vicino a lei degli altri. Ora cominciava ad avvertire che per questi altri ed anche per lei (in confuso) non ero propriamente uno. Cominciava ad avvertire, che la mia persona non era necessaria; ma che la mia presenza lì aveva la necessità d'una cosa, ch'ella ancora non comprendeva; e che stavo così muto per questo. Potevano parlare – sì, essi, tutt'e quattro – perché erano persone, rappresentavano ciascuno una persona, la propria; io, no: ero una cosa: ecco, forse quella che mi stava su le ginocchia, avviluppata in una tela nera.

Eppure, avevo anch'io una bocca per parlare, occhi per guardare; e questi occhi, ecco, mi brillavano contemplandola; e certo entro di me sentivo...» [89] Ivi, p. 92.

In tal modo il nostro eroe arriva a sconfessare esplicitamente il proposito affermato all'inizio dei suoi *Quaderni*, vale a dire quello di porsi dinanzi alla vita nell'atteggiamento di chi studia, senza passione, con un freddo distacco dall'assurdità e dalla follia che coinvolge tutti gli uomini normali:

«Come sono sciocchi tutti coloro che dichiarano la vita un mistero, infelici che vogliono con la ragione spiegarsi

quello che con la ragione non si spiega!

Porsi davanti la vita come un oggetto da studiare, è assurdo, perché la vita, posta davanti così, perde per forza ogni consistenza reale e diventa un'astrazione vuota di senso e di valore. E com'è più possibile spiegarsela? L'avete uccisa. Potete, tutt'al più, farne l'anatomia.

**La vita non si spiega; si vive.**

La ragione è nella vita; non può esserne fuori. E la vita non bisogna porsi davanti, ma sentirsela dentro, e viverla. Quanti, usciti da una passione, come si esce da un sogno, non si domandano:

– Io? com'ho potuto esser così? far questo?

Non se lo sanno più spiegare; come non sanno spiegarsi che altri possa dare senso e valore a certe cose che per essi non ne hanno più nessuno o non ne hanno ancora. La ragione, che è in quelle cose, la cercano fuori. Possono trovarla? Fuori della vita non c'è nulla. Avvertire questo nulla, con la ragione che si astraе dalla vita, è ancora vivere, è ancora un *nulla* nella vita: un sentimento di mistero: la religione. Può essere disperato, se senza illusioni; può placarsi rituffandosi nella vita, non più di qua, ma di là, in quel *nulla*, che diventa subito *tutto*.

Com'ho capito bene queste cose in pochi giorni, da che sento veramente! Dico, da che sento anche me, perché gli altri li ho sentiti sempre in me, e m'è stato facile perciò spiegarmeli e compatirli

Ma il sentimento che ho di me, in questo momento, è amarissimo.

Per causa vostra, signorina Luisetta, che pur siete tanto pietosa! Ma appunto perché siete così pietosa. Non ve lo posso dire, non ve lo posso far capire. Non vorrei dirmelo, non vorrei capirlo neanche io. Ma no, io non sono più *una cosa*, e questo mio silenzio non è più *silenzio di cosa*. Volevo farlo avvertire agli altri, questo silenzio, ma ora *lo soffro io. tanto!*». [90]

[90] Ivi, pp. 148-149.

Sotto la spinta del sentimento per Luisetta, Serafino non si percepisce più come un oggetto e vorrebbe ora vivere quella vita che aveva respinto, proprio per questo può affermare che il suo «silenzio non è più silenzio di cosa».

Il culmine si raggiunge quando la fanciulla recita per la Kosmograph e nel girare la scena, quella mano di Serafino che meccanicamente faceva il proprio lavoro ora prova delle sensazioni:

«Non ho mai girato con tanta delicatezza la manovella della mia macchinetta. Questo grosso ragno nero sul treppiedi già l'ha avuta in pasto due volte. Ma la prima volta, là al Bosco Sacro, la mia mano, nel girare per dargliela a mangiare, ancora *non sentiva*. Questa volta, invece...

Eh, sono rovinato, se la mia mano si mette a sentire! No, signorina Luisetta, no; bisogna che voi non facciate più codesto mestieraccio». [91] Ivi, pp. 165-166.

Ma l'eroe è destinato a prendere coscienza dei rischi che corre. E ciò avviene in un episodio, raccontato nel sesto quaderno, che per molti critici è la chiave di volta del romanzo.

Al sopraggiungere di Aldo Nuti, l'attrice chiede un colloquio privato a Serafino, il quale una volta recatosi a casa della donna rimane colpito dalla rappresentazione della sua immagine su sei tele disegnate da Giorgio Mirelli:

«L'assunzione di quel suo corpo a una vita prodigiosa, in una luce da cui ella neppure in sogno avrebbe potuto immaginare di essere illuminata e riscaldata, in un trasparente, trionfale accordo con una natura attorno, di cui certo gli occhi suoi non avevano mai veduto il tripudio dei colori, era sei volte ripetuta, per miracolo d'arte e d'amore, in quel salotto, in sei tele di Giorgio Mirelli».

[92] Ivi, p. 174.

Fissata lì per sempre in quella «realtà divina», creata dall'arte, la donna che aveva davanti appare irriconoscibile, caduta in un «laido smortume», in una «miseria di realtà». La sua volontà di autodistruzione è così profonda, così esasperata da sfociare nell'autodistruzione:

«Dal modo con cui mi guardò, dalla contrazione dolorosa delle ciglia e delle labbra, da tutto l'atteggiamento della persona compresi ch'ella non solo sentiva di meritarsi il mio sdegno, ma lo accettava e ne era grata, perché in questo sdegno, da lei condiviso, assaporava il castigo del suo delitto e della sua caduta. S'era guastata, s'era ritinti i capelli, s'era ridotta in quella realtà miserabile, conviveva con un uomo grossolano e violento, per fare strazio di sé: ecco, era chiaro; e voleva che nessuno ormai le s'accostasse per rimuoverla da quel disprezzo di sé, a cui s'era condannata, in cui riponeva il suo orgoglio, perché solo in questa ferma e fiera intenzione di disprezzarsi si sentiva ancor degna del sogno luminoso, nel quale per un momento aveva respirato e di cui le restava la testimonianza viva e perenne nel prodigio di quelle sei tele». [93] Ivi, p. 175.

«Si conferma quanto era già emerso dall'episodio del violinista che suona dinanzi alla tigre, nel bel mezzo del tempio infernale della degradazione, la casa cinematografica: è l'arte l'alternativa totale, irriducibile, all'esistente degradato». [94]

[94] G. Baldi, *op. cit.*, p. 151.

L'effetto prodotto dall'accostamento fra la realtà divina dell'arte e la realtà mediocre del cinematografo fa nascere nuovamente in Serafino quel bisogno di distacco dalla realtà. Di colpo vede tutta la volgare meschinità dei casi in cui si è mescolato, della gente a cui ha dato ascolto: personaggi stupidi grotteschi, alle prese con drammi altrettanto grotteschi:

«Come m'apparve stupido quel Nuti e grottesco nella sua tragica fatuità di figurino di moda tutto gualcito e brancicato nell'inamidatura imbrattata di sangue! Stupidi e grotteschi quei due Cavalea, marito e moglie! Stupido il Polacco, con quelle arie di condottiero invincibile! E stupida sopra tutto la parte mia, la parte che m'ero assunta di consolatore da un canto, di guardiano dall'altro e, in fondo all'anima, di salvatore per forza d'una povera piccina, a cui il triste e buffo disordine della sua famiglia aveva anche fatto assumere una parte quasi identica alla mia: cioè di salvatrice in ombra d'un giovine che non voleva esser salvato!

Mi sentii d'un tratto da questa nausea alienato da tutti, da tutto, anche da me stesso, liberato e come vôtato d'ogni interessamento per tutto e per tutti, ricomposto nel mio ufficio di manovratore impassibile d'una macchinetta di presa, ridominato soltanto dal mio primo sentimento, che cioè tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, non può produrre ormai altro che stupidità. Stupidità affannose e grottesche! Che uomini, che intrecci, che passioni, che vita, in un tempo come questo? La follia, il delitto, o la stupidità. Vita da cinematografo! Ecco qua: questa donna che mi stava davanti, coi capelli di rame. Là, nelle sei tele, l'arte, il sogno luminoso d'un giovinetto che non poteva vivere in un tempo come questo. E qua, la donna, caduta da quel sogno; caduta dall'arte nel cinematografo. Sù, dunque una macchinetta da girare! Ci sarà un dramma qui? Ecco la protagonista.

– Attenti, si gira!». [95]

[95] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. pp. 175-176.

Nel tempo della modernità, della macchina e dell'industria dello svago di massa, non c'è più posto per l'autenticità dei sentimenti e delle azioni, tutto si contamina e si trasforma



in «stupidità affannose e grottesche», tutto diviene «vita da cinematografo».

Proprio per questo Serafino invoca per sé una macchina da presa: egli intende infatti assumere quell'atteggiamento di impassibilità che normalmente ha sul lavoro anche

per le vicende personali, quelle stesse vicende che prima egli avrebbe voluto studiare nella loro dimensione più naturale.

Tuttavia, il suo distacco non è ancora perfettamente compiuto, nonostante la presa di coscienza durante la visita a casa della Nestoroff, Serafino si recherà nei luoghi mitici della memoria per riportare la vera Duccella al Nuti, nel tentativo di salvarlo dalla sua ossessione e per liberare Luisetta stessa dalla passione per Nuti, in modo che possa essere disposta ad accogliere il suo amore.

La delusione che subirà ritornando alla villetta di Sorrento sarà però cocente, non solo non ritrova il volto amato di quei luoghi, fisso nel suo ricordo, ma la Duccella che aveva idealizzato è ora una figura irriconoscibile:

«Una donna tozza, vestita d'uno di quegli abiti che si portano per voto, col cordoncino della penitenza: abito color caffè, voto alla Madonna del Carmelo. In capo e su le spalle, la *spagnoletta* di merletto nero, in mano, un grosso libro di preghiere e la chiave di casa. S'arrestò sul pianerottolo e mi guardò con gli occhi chiari, spenti nella faccia bianca, grassa, dalla bazza floscia: sul labbro, di qua e di là, agli angoli della bocca, alcuni peluzzi. Duccella.

Mi bastava; avrei voluto scapparmene! Ah, fosse almeno rimasta con quell'aria apatica, da ebete, con cui mi si piantò davanti, ancora un po' ansimante, sul pianerottolo! Ma no: volle farmi festa, volle esser graziosa, – lei, ora, così – con quegli occhi che non erano più i suoi, con quella faccia grassa e smorta di monaca, con quel corpo

tozzo, obeso, e una voce, una voce e certi sorrisi che non riconoscevo più: festa, complimenti, cerimonie, come per una gran degnazione ch'io le facessi; e volle a ogni costo ch'entrassi a vedere la nonna che avrebbe avuto tanto piacere dell'onore... ma sì, ma sì...

– *Trasite, prego, trasite...*

Per levarmela davanti le avrei dato uno spintone, anche a rischio di farle ruzzolare la scala! Che strazio molle! che cosa! Quella vecchia sorda, istolidita, senza più un dente in bocca, col mento aguzzo che le sbalzava orribilmente fin sotto il naso, biasciando a vuoto, e la lingua pallida che spuntava tra le labbra flaccide grinzose, e quegli occhiali grandi, che le ingrandivano mostruosamente gli occhi vani, operati di cateratta, tra le rade ciglia lunghe come antenne d'insetto!

– Vi siete fatta la posizione (*con la zeta dolce napoletana*) – la posi-zzi-o-ne.

Non mi seppe dir altro». [96]

[96] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. pp. 186-187.

La grottesca deformazione di quelle immagini che costituivano, fino ad allora, il serbatoio della vita interiore del narratore segnano la rivincita del tempo reale del presente sul tempo immobile della memoria. «L'Eden rivisitato, dopo la caduta, svelerà insomma gli effetti devastanti del tempo, l'impossibilità dei miti rassicuranti e protettivi legati ai cicli della natura, della vita "naturale" declinata al passato». [97]

[97] G. Mazzacurati, *op. cit.*, p. 13.

Per anni, il narratore ha conservato gelosamente le memorie della «dolce casa di campagna» perché permettevano alla sua

identità perduta di ricomporsi ma sotto gli occhi nuovi di Serafino quei luoghi del passato si sono improvvisamente spogliati di ogni edenica poesia e così i ricordi di quel tempo si svuotano e diventano un niente:

«La villetta?

Era quella? Possibile che fosse quella?

Eppure, di mutato non c'era nulla, o ben poco. Solo quel cancello un po' più alto [...] Ma poteva quel cancello nuovo aver mutato così tutta l'aria della villetta antica?

Riconoscevo ch'era quella, e mi pareva impossibile che fosse; riconoscevo ch'era rimasta tal quale, e perché dunque mi sembrava un'altra?

Che tristezza! Il ricordo che cerca di rifarsi vita e non si ritrova più nei luoghi che sembrano cangiati, che sembrano altri, perché sentimento è cangiato, il sentimento è un altro. Eppure, credevo d'essere accorso a quella villetta col mio sentimento d'allora, col mio cuore d'un tempo!

Ecco. Sapendo bene che i luoghi non hanno altra vita, altra realtà fuori di quella che noi diamo a loro, io mi vedevo costretto a riconoscere con sgomento, con accoramento infinito: "Come sono cangiato!" La realtà ora è questa. Un'altra». [98]

[98] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 183.

Distrutta l'utopia, fisicamente rappresentata dalla villetta di Sorrento venduta, e con essa amore e pietà, egli scopre angosciato che non sono solo le cose a mutare col tempo ma anche gli uomini. In quel passato, non era ancora schiavo della macchina e manteneva intatto il culto per il proprio superfluo ma il Gubbio di allora non c'è più e il dissolversi

del mondo, a cui aveva partecipato sentimentalmente con tanta intensità, rafforza in lui il senso di estraneità al reale che già aveva recuperato dinanzi alla degradazione «da cinematografo» della Nestoroff:

«Il giardino di Sorrento, distrutto, i fantasmi familiari non più evocabili, le coltivazioni del sentimento deformate dall'involgarimento e dalla senilità, [...] costituiscono il prologo necessario all'anamorfosi finale di Serafino, ormai votato anche al silenzio della memoria e fatalisticamente ricomposto dal suo iniziale dualismo tra forma e coscienza nell'unità muta dell'ordigno». [99]

[99] G. Mazzacurati, *op. cit.*, pp. 17-18.

Serafino rientra così a Roma, ora conscio dell'impossibilità di un ritorno al passato: quel passato che, insieme al riaffacciarsi delle sensazioni, lo aveva indotto a pensare di poter riacquisire la sua identità. E un'ulteriore consapevolezza di essere al di fuori della realtà in cui vivono gli altri personaggi è suscitata dal confronto con il suo compagno di viaggio sul treno del ritorno:

«Quel mio compagno di viaggio, uomo di mezza età, nero, con gli occhi ovati come di smalto, i capelli lucidi di pomata, era sì lui di questo mondo; fermo e ben posato nel sentimento della sua tranquilla e ben curata bestialità. [...] Ma io. Dello stesso mondo? [...] No, io non avevo tempo, né mondo, né nulla: io ero fuori di tutto, assente da me stesso e dalla vita; e non sapevo più dove fossi né perché ci fossi. Immagini avevo dentro di me, non mie, di cose, di persone; immagini, aspetti, figure, ricordi di persone, di cose che non erano mai state nella realtà, fuori di me, nel mondo che quel signore si vedeva attorno e toccava. Avevo creduto di vederle anch'io, di toccarle anch'io, ma che! non era vero niente! Non le avevo trovate più, perché non c'erano state mai: ombre, sogno... Ma come avevano potuto venirmi in mente? donde? perché? C'ero anch'io, forse,

allora? c'era un io che ora non c'era più? Ma no: quel signore di mezza età mi diceva di no: che c'erano gli altri, ciascuno a suo modo e col suo mondo e col suo tempo: io no, non c'ero; sebbene, non essendoci non avrei saputo dire dove fossi veramente e che cosa fossi, così senza tempo e senza mondo». [100]

[100] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. pp. 188-189.

La terza esperienza determinante si verifica al suo rientro in casa, quando trova seduti a tavola, allegri e spensierati come se nulla fosse stato, la famiglia Cavalea e Aldo Nuti. Serafino giunge addirittura a pensare che lo facciano per dileggiarlo, per ricompensarlo con quella loro letizia della pena che si era dato per essi. Gli fa dispetto soprattutto vedere Luisetta che continua a recitare la parte della Duccella amorosa.

La sua reazione è la conferma definitiva della sua estraniamento: egli afferma di poter rinunciare a ogni cosa, non ha bisogno del superfluo a cui stava cercando di attingere nuovamente ma necessita solamente della mano, strumento di lavoro e chiave per la sua visione impassibile della realtà:

«No, tante grazie: non c'è posto per me, tra voi: state comodi; non vi disturbate: non ho voglia né di mangiare, né di bere! Posso fare a meno di tutto, io. Ho sprecato per voi un po' di quello che non mi serve affatto; voi lo sapete; un po' di quel cuore che non mi serve affatto; perché a me serve soltanto la mano: nessun obbligo dunque di ringraziarmi! Anzi, scusate se vi ho disturbato. Il torto è mio, che ho voluto immischiarmi. State comodi, state comodi, e buona notte». [101] Ivi, p. 190.

Il suo proposito a non farsi coinvolgere più emotivamente ai drammi degli altri personaggi viene messo a dura prova durante un colloquio con il Nuti, sempre più vittima di quel tormento

che lo porterà al suo folle gesto.

Il narratore prova infatti pena per la sua sofferenza e ha la tentazione di rivolgersi al giovane con la parola «fratello», ma la consapevolezza ormai raggiunta gli impedisce di proferirla:

«Ecco: egli era qua ancora su la terra un piccolo essere. Inutile, quasi nullo; ma era, e m'era accanto, e soffriva. Pure lui soffriva, come tutti gli altri, della vita che è il vero male di tutti.

Per non degne ragioni ne soffriva sì lui; ma di chi la colpa se così piccolo era nato? Anche così piccolo soffriva e la sua sofferenza era grande per lui, comunque indegna... Era della vita! per uno dei tanti casi della vita, che s'era abbattuto su lui per togliergli tutto quel poco che aveva in sé e schiantarlo e distruggerlo! [...]

– Fratello... No: non gli dissi questa parola. Si sentono certe parole, in un momento fuggevole: non si dicono. Gesù poté dirle, che non vestiva come me e non faceva come me l'operatore. In una umanità che prende diletto d'uno spettacolo cinematografico e ammette in sé un mestiere come il mio, certe parole, certi moti dell'animo diventano ridicoli». **[102]** Ivi, pp. 212-213.

La fraternità umana poteva essere un valore autentico in tempi passati ma nel mondo del cinema certe parole e moti dell'animo, se sono autentici, diventano ridicoli; ognuno resta solo in sé stesso, vittima della sua metafora.

«In questa occasione Serafino verifica la necessità dell'estraniamento, perché ogni partecipazione umana sarebbe compromissione con il mondo inautentico e con la sua stupidità contaminatrice»: **[103]**

**[103]** G. Baldi, *op. cit.*, p. 156.

«L'incomunicabilità fra Serafino Gubbio e il Nuti è invalicabile, non soltanto perché entrambi partecipano dello stesso ambito del cinema, che non consente comunicazione perché ha abolito la parola, ma perché sono altresì parte di un mondo che accetta l'arte fatta con la macchina quale è il cinema, e di essa si compiace, e, allora, si compiace anche della distruzione della parola, di cui non gli importa più nulla, e l'assoluta falsità del cinema non lo turba, anzi se ne entusiasma e in esso si rispecchia come nell'arte appunto dei tempi attuali, l'unica effettivamente consona ai propri gusti, ai propri interessi, alle proprie richieste di godimento estetico (a quella che è, di conseguenza, una depravazione non soltanto dell'arte, ma della vita e dell'umanità)». [104]

[104] G. Bàrberi Squarotti, *op. cit.*, p. 84.

La triplice presa di coscienza ha fatto approdare il narratore alla più totale impassibilità e anche quando la finzione del cinema per una volta lascia il posto alla verità della vita e il Nuti uccide la Nestoroff, lasciandosi sbranare dalla tigre, l'eroe svolge alla perfezione il suo lavoro d'operatore, identificandosi completamente con la macchina, senza nessuna tentazione di intervento personale:

«Girare, ho girato. Ho mantenuto la parola: fino all'ultimo. Ma la vendetta che ho voluto compiere dell'obbligo che m'è fatto, come servitore d'una macchina, di dare in pasto a questa macchina la vita, sul più bello la vita ha voluto ritorcerla contro me. Sta bene. Nessuno intanto potrà negare ch'io non abbia ora raggiunto la mia perfezione. Come operatore, io sono ora, veramente, perfetto.

Dopo circa un mese dal fatto atrocissimo, di cui ancora si parla da per tutto, conchiudo queste mie note. Una penna e un pezzo di carta: non mi resta più altro mezzo per comunicare con gli uomini. Ho perduto la voce; sono rimasto

muto per sempre. In una parte di queste mie note sta scritto: "Soffro di questo mio silenzio, in cui tutti entrano come in un luogo di sicura ospitalità. *Vorrei ora che il mio silenzio si chiudesse del tutto intorno a me*". Ecco, s'è chiuso. Non potrei meglio di così impostarmi servitore d'una macchina». [105]

[105] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. p. 215.

Serafino si rende immediatamente conto di non aver dato affatto il senso dell'esistenza così com'è, ma soltanto di aver attuato in maniera ineccepibile i principi dell'arte moderna che il pubblico richiede perché ha dato in pasto la vita alla sua macchina da presa e l'ha resa spettacolo volgare, oggetto di curiosità morbosa e di guadagno.

Il protagonista approda così a una nuova consapevolezza: non è solo la finzione del cinema a essere stupida ma lo è l'intera realtà, condizionata dalle macchine e quindi volgare allo stesso modo: [106]

«Ecco. Ho reso alla Casa un servizio che frutterà tesori. Appena ho potuto, alla gente che mi stava attorno atterrita, ho prima significato con cenni, poi per iscritto, che fosse ben custodita la macchina, che a stento m'era stata strappata dalla mano: aveva in corpo quella macchina la vita d'un uomo; gliel'avevo data da mangiare fino all'ultimo, fino al punto che quel braccio s'era proteso a uccidere la tigre. Tesori si sarebbero cavati da quel film; col chiasso enorme e la curiosità morbosa che la volgare atrocità del dramma di quei due uccisi avrebbe suscitato da per tutto. Ah, che dovesse toccarmi di dare in pasto anche materialmente la vita d'un uomo a una delle tante macchine dall'uomo inventate per sua delizia, non avrei supposto. La vita, che questa macchina s'è divorata, era naturalmente quale poteva essere in un tempo come questo, tempo di macchine; produzione stupida da un canto,



pazza dall'altro, per forza, e quella più e questa un po' meno bollate da un marchio di volgarità». [107]

[106] G. Bàrberi Squarotti, *op. cit.*, p. 88.

[107] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. pp. 219-220.

La crudeltà della scena che Serafino si ritroverà a girare con assoluta freddezza, lascerà in lui una profonda ferita, tale da sconvolgerlo nel profondo e condurlo all'afasia e alla rinuncia di qualsiasi ulteriore partecipazione alla vita.

La reificazione è dunque completa, il tempo delle macchine vuole l'uomo muto come un oggetto ma nella perdita della voce, tuttavia, egli non vede un culmine di degradazione, anzi, vi individua l'unica possibilità di salvezza dalla volgarità e dall'inautenticità dominante. Serafino intende rimanere «solo, muto e impassibile a far l'operatore» perché solamente l'estraneità e l'assenza di partecipazione, rendono immuni dalla contaminazione operata dalla realtà moderna: [108]

[108] G. Baldi, *op. cit.*, p. 157.

«Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così – come il tempo vuole – perfetto. Non vuole intenderlo il mio amico Simone Pau, che sempre più s'ostina ad annegarsi nel *superfluo*, inquilino perpetuo d'un ospizio di mendicizia. Io ho già conquistato l'agiatezza con la retribuzione che la Casa m'ha dato per il servizio che le ho reso, e sarò ricco domani con le percentuali che mi sono state assegnate sui noli del *film* mostruoso. È vero che non saprò che farmi di questa ricchezza; ma non lo darò a vedere a nessuno; meno che a tutti, a Simone Pau che viene ogni giorno a scrollarmi, a ingiuriarmi per smuovermi da questo mio silenzio di cosa, ormai assoluto, che lo rende furente. Vorrebbe ch'io ne piangessi, ch'io almeno con gli occhi me ne mostrassi afflitto o adirato; che gli facessi capire per segni che

sono con lui, che credo anch'io che la vita è là, in quel suo *superfluo*. Non batto ciglio; resto a guardarlo rigido, immobile, e lo faccio scappar via su le furie. Il povero Cavalea da un altro canto studia per me trattati di patologia nervosa, mi propone punture e scosse elettriche, mi sta attorno per persuadermi a un'operazione chirurgica sulle corde vocali; e la signorina Luissetta, pentita, addolorata per la mia sciagura, nella quale vuol sentire per forza un sapor d'eroismo, timidamente mi dà ora a vedere che avrebbe caro m'uscisse, se non più dalle labbra, almeno dal cuore un sì per lei.

No, grazie. Grazie a tutti. Ora basta. Voglio restare così. Il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguitare così – solo, muto e impassibile – a far l'operatore. La scena è pronta?

– Attenti, si gira...» [109]

[109] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. pp. 220-221.

La scrittura, evocata nelle sue note iniziali come strumento di vendetta contro la disumana impassibilità richiesta dal suo mestiere, diviene alla fine dei *Quaderni* l'unico canale di comunicazione possibile per l'operatore. Essa costituisce la sua rivincita contro la macchina trasformando la sua condizione di alienazione e di reificazione in condizione privilegiata di liberazione dalla trappola delle forme sociali: [110]

[110] A. Vettori, op. cit., p. 100.

«Paradossalmente, Serafino Gubbio capovolge il dato di fatto dell'arte moderna, fatta dalla macchina con i mezzi più stupidi e volgari, e ridà un estremo sussulto di esistenza e di valore alla scrittura, che sembrava essere stata annullata dal cinema che ha cancellato la parola detta (in quanto è pura immagine, muta). Ciò che si salva è la possibilità di

scrivere: è una forma di comunicazione ormai inattuale, ma è l'unica per chi, come Serafino, abbia misurato fino in fondo l'insensatezza e la volgarità della vita, accanto alla volgarità del cinema che pure è, per gli uomini del presente, l'unica forma d'arte accettata, anzi celebrata e seguita in modo massiccio ed entusiasta. [...]

La letteratura riprende la sua ragione e la sua funzione di forma e di comunicazione, che il cinema ha annullato con la sua volgare falsità». [111]

[111] G. Bàrberi Squarotti, *op. cit.*, pp. 88-89

**Immacolata Esposito**

## **Indice**

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

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

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

**[Pascal](#)**

**[Bibliografia](#)**

**[Indice Tematiche](#)**

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

**[collabora@pirandelloweb.com](mailto:collabora@pirandelloweb.com)**

**[ShakespeareItalia](#)**