

Tesi – Uomo-macchina nel romanzo di Luigi Pirandello “Quaderni di Serafino Gubbio operatore”

scritto da Pirandelloweb.com

Di Jana Bartošová

Pirandello in ogni suo personaggio cerca di proiettare la nuova concezione del mondo, mondo dominato da relativismo, dove tutto è messo in discussione. I personaggi pirandelliani studiano, interpretano, spiegano, danno delle risposte.

[Indice Tematiche](#)



Tesi – Uomo-macchina nel romanzo di Luigi Pirandello

“Quaderni di Serafino Gubbio operatore”

1. Introduzione

2. Poetica di Luigi Pirandello

3. Le prime edizioni del romanzo

4. Struttura del romanzo

5. La trama

6. Poetica e ideologia del romanzo

7. Personalità del protagonista Serafino Gubbio

8. Conclusione – Bibliografia

2008 – da Masarikova Univerzita – Českà repoublika

1. Introduzione

Con la presente tesi si vogliono studiare l'ideologia, i temi principali, i tratti caratteristici e in specie la personalità del protagonista nel romanzo di Luigi Pirandello *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

Quaderni di Serafino Gubbio operatore è il romanzo con il quale Pirandello vuole misurarsi con la nuova età del progresso tecnico. Lo scrittore denuncia apertamente il pericolo che comportano le innovazioni tecnologiche. Nell'età delle esaltazioni futuriste, Pirandello non esita a pubblicare un romanzo polemico e critico contro la nuova società. Il presente romanzo si fa portavoce degli ideali dell'autore e lotta contro l'alienazione meccanica. La struttura dei *Quaderni* mentre segna la fine del romanzo ottocentesco, apre la strada al nuovo romanzo del Novecento.

Il presente romanzo ci dà la possibilità di conoscere la situazione storica e sociale nel secondo decennio del ventesimo secolo, cioè l'età in cui l'opera è stata concepita. Abbiamo dunque la possibilità di vedere quale era probabilmente la realtà italiana del primo Novecento.

Pirandello però non resta un puro realista e dà a questa materia grigia un notevole fondo psicologico e filosofico. Negli anni in cui trionfa l'interventismo e il bellicismo

Luigi Pirandello pubblica dunque il romanzo da cui traspare forte critica contro la nuova società industrializzata, contro il meccanismo delle macchine. Meccanismo che per Pirandello, profondamente pessimista, è sinonimo di alienazione, cancellazione di passato e sostituzione del mondo naturale. Sono proprio questi gli anni in cui si sviluppa l'industria cinematografica e gli anni della sua grande diffusione. Il cinema come un divertimento di massa non sarà per Pirandello altro che una finzione, un ibrido gioco.

Ci poniamo preliminarmente la domanda chi è il protagonista di questo romanzo? Il dimesso intellettuale idealista Serafino Gubbio o la macchina con la quale si Serafino alla fine identificherà pienamente? Vogliamo andare alle tracce di questo patto, studiarne cause e effetti. Tenteremo anche di dare una risposta alla domanda perché Pirandello pubblica un romanzo sul cinema? Quale funzione svolgono i *Quaderni* nella produzione dello scrittore siciliano?

Parleremo in generale della poetica di Luigi Pirandello ed dei riflessi di essa che abbiamo individuato in presente romanzo. In un capitolo verrà riportata la trama dei *Quaderni*. In seguenti capitoli tratteremo la poetica ed ideologia del romanzo stesso. Una parte sostanziale poi dedicheremo allo studio della personalità del protagonista-narratore la quale riteniamo essenziale nella prospettiva finale del romanzo.

2. Poetica di Luigi Pirandello

2.1 La concezione della vita

In questo capitolo vogliamo trattare brevemente la poetica di Pirandello per poter poi conseguentemente individuare quali poetiche ed ideologie sono presenti nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. La formazione artistica di Pirandello si sviluppa in un periodo segnato da contraddizioni ideologiche e si basa sulla cultura positivista e verista italiana. Pirandello sente sempre l'esigenza, in quanto intellettuale, di comunicare la propria ideologia. Pirandello prima di

scrivere, in alcune opere teoriche spiega la sua poetica. Da tutte le sue opere emerge chiaramente che Pirandello centra il proprio interesse sulla crisi che travaglia l'uomo del suo tempo. Un uomo che è privo di identità e di valori morali. Pirandello vuole afferrare quella crisi, la quale è una stagnazione non del singolo essere umano, bensì è una stagnazione che colpisce profondamente tutta la società. Nella sua opera Pirandello vuole appunto rappresentare la società del suo tempo: una società divisa, in cui gli uomini non riescono, anche se lo desiderano, a stabilire dei rapporti veri, sinceri e ad avere un vero dialogo tra di loro. In particolare egli rivolge la sua critica contro la famiglia. Pirandello vuole denunciare apertamente gli aspetti negativi e la crisi della famiglia: critica la sua codificazione sulle vecchie regole, e che non corrisponde alle esigenze della vita quotidiana. Tramite la sua opera Pirandello cerca di denunciare i limiti dei rapporti sociali. Vuole analizzare i conflitti tra la vita dell'uomo, e le forme che appaiono frequentemente nella vita degli individui. La vita è per Pirandello continuo progresso e continua evoluzione, e le convenzioni, i ruoli e le istituzioni sociali, invece, sono pura forma e, quindi, immobili e soffocanti. Dalla percezione della vita di Pirandello deriva il suo atteggiamento umoristico verso gli uomini. Uomini secondo lui non sanno comprendere questa realtà, perché la giudicano *"ognuno a suo modo"*. Nasce qui l'impossibilità di instaurare un dialogo vero tra gli uomini. Pirandello denuncia e critica fervidamente un mondo dove tutto è messo in forse. La vita degli uomini non ha un fine chiaro, la vita diventa un fatto molto insicuro e l'uomo a sua volta in mezzo agli uomini si trova profondamente solo, anzi isolato. Pirandello stesso dichiara che per la sua opera artistica è essenziale la realtà, la vera, afferrabile situazione della vita dell'individuo. Riportiamo le parole dello scrittore:

"Scrivere per fare della letteratura, per gioco dello spirito, mi par cosa stranamente vana. Le parole non mi

interessano, bensì le cose.” (*Cristina Scarcella, Pirandello e il metateatro.*)

Dunque Pirandello parte dal dato realistico. Non concepisce le opere per fare un gioco delle parole, per affascinare della non consueta combinazione delle parole. Pirandello vuole andare oltre le apparenze, oltre l'artificio, oltre la faccia visibile delle cose. Con la propria arte vuol entrare nella profonda intimità degli uomini per presentarli nella loro nudità. Vuole mostrare a tutti che la nostra è una realtà contorta, falsa. In centro della sua attenzione, insomma, si trova l'individuo che lotta con il variarsi del destino perché questo mondo non può offrirgli nulla di certo, in questo mondo veloce tutto cambia da un momento all'altro. Anzi per Pirandello il nostro mondo non è che illusione. Non soltanto il mondo, però, in Pirandello, sarà un posto insicuro, sconosciuto, ma anche l'uomo, l'uomo stesso, è una fonte dei misteri. L'uomo crede di conoscere sé stesso, ma in realtà non sa che non è uno solo perché la sua personalità, il suo presentarsi diversa da una situazione all'altra, cambia a seconda con chi viene in contatto, e per Pirandello diventa centomila, e, quindi, nessuno. L'uomo comune non è capace di strapparsi la maschera dal volto, non n'è addirittura cosciente. Non è capace di capire che questa maschera soffoca la vita e la vaporizza. L'uomo non può capire che la sua non è una vita, bensì pura finzione. L'evoluzione naturale dell'uomo contro le convenzioni e limiti dell'uomo e della società: qui è sorto il conflitto. L'individuo allontanato dalla sua natura, dalle vere essenze della vita si troverà ad osservare da lontano il fluire della propria vita. La fine è stabilita, predestinata: dal vivere passa al vedersi vivere.

Pirandello in ogni suo personaggio cerca di proiettare la nuova concezione del mondo, mondo dominato da relativismo, dove tutto è messo in discussione. I personaggi pirandelliani studiano, interpretano, spiegano, danno delle risposte. Tutto il Novecento traccia la problematica del cristianesimo.

Cioè sorge la domanda che cosa sarà dopo la religione cristiana. Infatti è necessario trovare una corrente, idee, ideologie che sostituiscano l'utopia cristiana. Infatti, Pirandello nella sua produzione cerca di designare una concezione della realtà non più universale, bensì del tutto soggettiva e personale. Pirandello è in cerca di una nuova verità. È conscio però che non troverà i principi assoluti e universali, che definiranno il bene e il male del mondo, ma piuttosto un modo in cui l'uomo può spiegarsi la realtà. L'umorista diventa dunque un interprete che vuole decifrare la realtà, vuole spiegarla, decifrarla, darne una definizione. Pirandello è pienamente cosciente che la società a lui contemporanea muta e muta anche la visione della personalità di ogni individuo. Pirandello intuisce la complessa psiche dell'uomo, e capisce che l'unità dell'io non è un fatto scontato, anzi è molto incerto. Capisce che l'unità dell'individuo dipende anche dagli stati di coscienza temporanei e diversi. Lo scrittore studia la teoria dell'inconscio e le differenti manifestazioni che sorgono appunto dall'inconscio dell'individuo. Cerca di approfondire la sua conoscenza di come le forme e leggi delle società moderna influiscono sulla psiche dell'uomo. Possiamo dire che Pirandello addirittura si concentra pienamente al compito di mettere a nudo tutte le bugie, le finzioni di cui la società trabocca. Vuole cancellare tutte le forme che sopprimono, imprigionano l'individuo e cerca il materiale nella vera realtà. È essenziale ricordare e sottolineare che il nucleo della sua opera sta nell'analisi degli avvenimenti e delle situazioni quotidiane, degli uomini comuni: cioè nei fatti apparentemente insignificanti individua l'estrema complessità. Tra l'altro sottolinea che siamo tutti schiavi delle regole imposte dalla vita sociale, prigionieri dell'ipocrisia e conformismo che sopprimono le nostre individualità e in conseguenza anche la nostra libertà. Attraverso la sua opera Pirandello denuncia la crisi dell'uomo moderno e fonda una sua filosofia basata sull'esistenzialismo. All'opera

pirandelliana, oltre il decadentismo e verismo, influiscono le teorie dell'epoca: le teorie freudiane, il relativismo, ecc. L'insegnamento di Sigmund Freud, fondatore della psicoanalisi, si svolge proprio negli anni della maturazione artistica di Pirandello.

A base delle teorie freudiane possiamo dire che secondo esse la vita dell'uomo è regolata dalle leggi ferme e sicure, anche se vi rimane una parte che l'uomo non riesce a percepire, influenzare o controllare. Mentre gli uomini secondo Freud si sottomettono agli istinti, il personaggio pirandelliano cerca di lottare pur essendo consapevole della propria condizione totalizzante. È indiscutibile che l'opera pirandelliana si incontra con le teorie freudiane per il fatto dello studio dei moti interiori e per l'intenzione di spiegarseli, di definirli, di classificarli. Pirandello stesso scrive:

“Ciò che conosciamo di noi stessi non è che una parte di quello che noi siamo. E tante e tante cose, in certi momenti eccezionali, noi sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza che sono veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente.” (*Cristina Scarcella, Pirandello e il metateatro, cit*)

Per questo lo scrittore siciliano si allontana dai vecchi principi e nega pure qualsiasi verità dogmatica e parla del concetto del sentimento del contrario; “il «sentimento del contrario» da un lato non pone in dubbio e anzi accetta come un dato immodificabile il fatto che genera quel sentimento, dall'altro si differenzia dal semplice «avvertimento del contrario» appunto perché porta con sé una carica di sentimento e di pietà”. (Cit, Romano Luperini da, *Il Novecento*, Loescher Editore, Torino, 1985, p. 112.) L'altro aspetto della poetica di Pirandello, il quale è necessario sottolineare, è che Pirandello è profondamente ancorato nel pessimismo: vede l'uomo immerso in una condizione

totale di pessimismo. L'uomo è incapace di comunicare la sua angoscia a chi gli sta attorno. L'uomo ed il suo senso, la coscienza, il sapere sono responsabili del suo malessere. Lo scrittore è convinto che la crisi dell'uomo è una condizione assoluta, totalizzante e inevitabile.

2.2 L'uomo e l'opera d'arte

Dalle opere di Pirandello possiamo capire che all'uomo è stata assegnata una condizione nel determinato spazio- temporale e deve adeguarsi ai cambiamenti, alle leggi che la società gli impone. La concezione del mondo di Pirandello si riflette nella sua opera: instaura un'arte cosciente delle problematiche e della crisi della società. Per questo Pirandello considera l'arte umoristica come un mezzo perfetto per ritrarre la società del suo tempo, le sue contraddizioni e conflittualità. La chiave umoristica non diventa dunque soltanto specchio di uno stato d'animo, è anche un modo come spiegare i fatti della psiche dell'individuo, è un mezzo per riconoscere la vera realtà, un mezzo per saper decifrarla. L'arte umorista, ha come base esprimere le condizioni totalizzanti, inevitabili e definitivi degli uomini. L'umorista è quello che cerca di scoprire l'oltre di ogni realtà per poter poi conoscerla nella sua verità nascosta. Pirandello dunque riflette sulle contraddizioni della falsa realtà e sulle forme e convenzioni da quella realtà imposte. Tale riflessione è alla base del saggio *L'umorismo* (1908) dove si riflette tra l'altro sulla frantumarietà e non unità individuale. Infatti nel saggio possiamo leggere:

“Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro: l'anima istintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale? E secondo che domina questa o quella, s'atteggia la nostra coscienza [...] sì, un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi comporrà un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l'umorista fa proprio

l'inverso: egli scompone il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze.”
(Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manilo Lovecchio Musti, Milano, Mondadori, 1973, da *Letteratura italiana Zanichelli*, LIZ 4.0.)

Dall'altro canto è il fatto scontato che l'opera pirandelliana non si allontana dal quotidiano, dalle vicende degli uomini comuni, dalle passioni e paure umane, ma tale problematiche appunto sono il nucleo della sua opera. In più, è interessante osservare, come i progetti che nascono dalla sua produzione non si compongono secondo un principio classico. Pirandello resta ignaro dalle abitudini e norme. Nella sua arte, dunque, non troviamo un carattere, un uomo tipico di quei tempi, di quella società. Pirandello invece introduce il personaggio: un'anima sconvolta, un'identità perduta, un doppio dell'io. Massimo Bontempelli per onorare la morte di Luigi Pirandello ha pronunciato:

“La persona, per riempire in modo sicuro la scena del mondo, ha inventato personaggio.” (Cit. in Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Editore Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 122.)

Pirandello per riempire questa scena del mondo sceglie per le sue opere di narrativa e di teatro tali poetiche, ideologie e filosofie che segnano che i vecchi principi, la ragione e l'unità individuale sono messi in discussione. Le parole, la letteratura sono poste in pregiudicato (*Ibidem*). Ed appunto con tale chiave, avendo sempre in mente queste parole possiamo perfettamente capire i messaggi che Pirandello lancia tramite la lingua dei suoi personaggi. I personaggi che cercheranno di interpretare, spiegare, dare delle risposte, trovare le ragioni ma che comunque sempre resteranno stretti nella morsa delle proprie capacità o incapacità, e che, come avremo possibilità di vedere nei *Quaderni*, saranno destinati soltanto

alla passiva registrazione. Giancarlo Mazzacurati dice:

“Mentre affonda la genesi e di conseguenza la possibilità di orientare e armonizzare il punto di vista nell’occhio del narratore (e in quello retrostante della società di cui era stato interprete ideale e mediatore), mentre cioè tramontano le scienze capaci di motivare la storia e i valori, capaci di darle finalità e orizzonte, si accresce e si complica proporzionalmente il problema dell’interpretazione: non certo e non soltanto quello della nostra interpretazione storico-critica, ma prima di tutto quello del narratore o drammaturgo-interprete. Quest’antica funzione demiurgica, com’è noto, in Pirandello si fa presto problematica, infine renitente, fino frequenti simulazioni di rifiuto: non solo perché la vita si è fatta al suo sguardo troppo complessa e inarrestabile nelle sue pulsioni, per essere riducibile a forma, cioè ad arte, ma anche perché è venuto meno il principio d’autorità, l’investitura sociale, l’autorizzazione a rispondere in nome di principi riconoscibili, collettivi.” (Cit. in Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna, 1995, p. 120.)

Il problema d’interpretazione è una tematica frequentemente sviluppata in Pirandello. I diversi modi di interpretazione, diversi punti di vista devono per forza incontrarsi violentemente.

L’interpretazione personale della realtà la quale è giudicata da “ognuno a suo modo” non può riportare un messaggio univoco, integrale. È per questo i personaggi pirandelliani sono spesso ridotti a silenzio, destinati soltanto ad osservare, a registrare impassibilmente la realtà. Vengono isolati dal mondo circostante, rifiutano o gli viene vietato ad instaurare qualsiasi rapporto con esso. Non c’è più un dogma universale, una forza massima che sa organizzare il bene ed il male del mondo. Una ragione universale non esiste più. Infatti all’artista resta il compito di registrare il caos che domina

il mondo, mettere in luce le sue conflittualità.
Le idee relativistiche invadono molti campi della realtà umana.

“E alla scrittura come registrazione negativa del mondo, cerimoniale luttuoso che ha bisogno di ricostituire continuamente l’oggetto per tornare a distruggerlo, potrà succedere una scrittura come smascheramento e allegorizzazione della realtà, tecnica di produzione di quadri ed immagini fuori contesto e stridenti. Pirandello è infatti avviato a dare inizio, con la sua attività teatrale, al periodo più creativo della sua arte.” (Cfr. Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari, 1971, pp. 124-134.)

La poetica di cui abbiamo riportato alcune idee basilari mostra l’ideologia dello scrittore che non vuole cancellare dubbi con false certezze. Anzi Pirandello li vuole sottolineare e mettere in luce, presentarli nella loro cruda realtà. Pirandello profondamente ancorato nella concezione pessimistica del mondo, investito dal compito di afferrare la contraddittorietà del mondo, avrà per obiettivo mettere a nudo il contrasto fra parere ed essere.

3. Le prime edizioni del romanzo

Sofferamoci sulla storia del concepimento e stesura dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Fin dal 1904 risulta il romanzo sotto il titolo *Filauri*, che è attuale anche nel 1913 quando Pirandello propone per la pubblicazione a puntate sulla rivista “Lettura”, rivista collegata al “Corriere della sera”, un romanzo dello stesso titolo. (Che *Filauri* fosse il primo nucleo del romanzo 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 che si chiude con la tragica finale. Cit. Maria Antonietta Grignani, *Prefazione ai Quaderni di*

Serafino Gubbio operatore.) Il romanzo dopo essere stato rifiutato, esce a puntate sulla "Nuova Antologia" dal 1° giugno al 16 agosto del 1915 e l'anno seguente il romanzo esce in volume per l'editore Treves di Milano col nuovo titolo *Si gira*. La prima titolazione *Si gira*, formula tecnica per indicare l'inizio di una ripresa di scena e anche il soprannome di Serafino Gubbio, rinvia sia allo studio d'ambiente che alla maschera professionale del protagonista-narratore.

Titolo e stesura del romanzo sono definitivi nel 1925 quando i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* escono nella terza edizione dal editore Bemporad di Firenze. Il titolo definitivo offre subito il nome e cognome del protagonista e Pirandello svela esplicitamente la sua professione.

La stessa trasformazione del titolo sposta l'attenzione dal caso del protagonista-narratore, verso i *Quaderni* in cui Serafino Gubbio soddisfa scrivendo, come lui stessa dichiara, "un bisogno di sfogo prepotente" e vendica anche la condanna sua e di tanti "a non esser altro che una mano che gira una manovella." (L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore, Introduzione* di Nino Borsellino, *Prefazione e note* di Maria Antonietta Grignani, Garzanti Editore, Milano, 1993, p. 8; d'ora in poi citati come *Quaderni*). Per concludere questo capitolo riportiamo una riflessione di Giacomo Debenedetti sulla stesura e costruzione del romanzo:

"Fatto sta che il nuovo titolo, *Quaderni*, è significativo perché dà atto di una materia che tende sempre ancora a ricuperare il suo stato fluido, renitente all'affabulazione, alla oggettivazione distaccata, concertata, del racconto tutto filato, pur nei suoi frastagli e malgrado frastagli, nel suo sviluppo dal principio alla fine: sin dal 1915, dal momento della sua stesura, il romanzo si era presentato come un "romanzo da fare", con l'implicita aggravante che tutto si sarebbe distrutto, avrebbe perso valore e senso, se un dissennato autore si fosse arrischiato a congegnarne gli spunti, la

storia multiforme e polivalente di un romanzo fatto.” (Cit. Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, p. 257.)

4. Struttura del romanzo

In questo capitolo vogliamo trattare la struttura del romanzo. Come suggerisce già il titolo del romanzo, Pirandello divide la materia in quaderni. A base del tipo di scrittura possiamo dire che siamo di fronte ad un diario. I quaderni sono sette in tutto. I quaderni poi vengono divisi in singoli capitoli. Tale struttura è palese e semplice ma Pirandello va oltre e arricchisce questa povera struttura di varie divagazioni, parentesi, vi troviamo addirittura una specie di romanzo nel romanzo. Pirandello servendosi di tali mezzi, ha certamente l'intenzione di rendere più vivace la struttura di questo romanzo. Oppure l'autore tramite questi mezzi ha l'intenzione di rallentare il ritmo frenetico della narrazione, vuole fermare per un attimo lo sguardo caotico di Serafino il quale guarda continuamente cose diverse? Maria Antonietta Grignani tra l'altro sostiene che lo statuto erratico dei *Quaderni*, fatto di digressioni e aploghi, è vendetta contro lo squallore del mestiere di Serafino. (Cfr. Maria Antonietta Grignani, *Note ai Quaderni*, cit., p. 94.) Si può comunque ben vedere che con le lunghe digressioni, con le micro storie intrise, Pirandello riesce molto bene sia a rallentare il ritmo che a vendicare la professione monotona e grigia del narratore. Tra tante divagazioni che possiamo trovare nei *Quaderni* nomineremo ad esempio la storia della “dolce casa in campagna”: una lunga divagazione da parte dell'autore che rallenta fortemente il ritmo della narrazione. Oppure un esempio per eccellenza è la storia di beccaccino e cacciatore la quale sviluppa la tematica delle vittima e della preda, ma che però nella prospettiva finale del romanzo non avrà minimo influsso sulla storia. Possiamo anche ricordare l'uomo del violino, una figura tragica che non ha posto nel nuovo mondo. L'uomo il quale con la sua morte rappresenta la morte di

un'arte vera, ma il quale di nuovo non influisce sulla storia centrale.

Il romanzo dunque è diviso in sette quaderni. Il primo quaderno dopo una riflessione da parte del narratore sul mondo inquinato dalle macchine continua con una retrospezione a cui Pirandello dedica un capitolo. Una retrospezione di un anno nella quale Serafino tra l'altro racconta di come è arrivato al suo posto di operatore. È importante sottolineare che Serafino racconta e scrive le "note" al passato. I fatti che leggiamo sono dunque riportati e filtrati nel tempo passato. Non dobbiamo però dimenticare di dire che ci sono delle eccezioni: soltanto nell'ultimo quaderno troviamo che in alcuni capitoli il narratore usa il tempo presente. È una manovra che ha per compito attirare l'attenzione dei lettori? Cioè abbiamo possibilità di assistere nel tempo presente agli avvenimenti finali di cui Serafino parla. Pirandello usa la suspense narrativa per aumentare la tensione e poi concludere la narrazione nel gran finale. Crediamo anche che l'uso del tempo presente voglia sottolineare il carattere compiuto dei *Quaderni*. E infine nello stesso tempo suggerisce che la condizione che Serafino ha acquistato è una condizione finale, totalizzante, inevitabile. Pirandello designa la fine del romanzo in modo chiaro, non vuole lasciar posto a equivoco. Riportiamo una breve frase dell'inizio di penultimo capitolo dei *Quaderni*.

"Siamo, se Dio vuole, alla fine. Non manca più, ormai, che l'ultimo quadro dell'uccisione della tigre." (*Quaderni*, cit., p. 207.)

Serafino stesso suggerisce che la sua narrazione sta per concludere. Lui stesso suggerisce che leggiamo ultime pagine del suo diario, dove "l'ultimo quadro" dobbiamo intendere nel senso dell'ultima scena del film in lavorazione. Ma si tratta anche dell'ultimo quadro, dell'ultimo avvenimento di cui Serafino parlerà prima di finire la narrazione. Vorremmo anche sottolineare un altro aspetto che riguarda la

struttura del romanzo: e cioè come Serafino fa rinvio alla propria scrittura, allude al genere di scrittura. Nell'ultimo capitolo del settimo quaderno dice:

“Dopo circa un mese dal fatto atrocissimo, di cui ancora si parla da per tutto, conchiudo queste mie note.”
(*Quaderni*, cit., p. 215.)

Infatti, proprio in questo momento Serafino fa ultimo ritorno al passato e descrive la terribile strage nella gabbia che si era svolta sotto i suoi occhi. Le allusioni alle “mie note” ricordano palesemente il sottotitolo delle prime due edizioni del romanzo: Pirandello ha intitolato l'opera *Si gira...*, con sottotitolo *Fascicolo primo, secondo, ecc. delle Note di Serafino Gubbio operatore*.

Pirandello tramite il rinvio alla scrittura vuole mettere in risalto il procedimento narrativo che raccoglie vicende e storie. Per concludere il capitolo dedicato alla struttura del presente romanzo, riportiamo un commento su essa di Giacomo Debenedetti:

“Il profilo dell'intreccio dei fatti e della narrazione dei *Quaderni* è dunque quello del «romanzo da fare». L'avventura di Serafino Gubbio, infatti, non è ricostruita a posteriori, come quella di Mattia Pascal che si trova in questo senso davanti a un «romanzo fatto».”
(Cit. da Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, pp. 217-218.)

Debenedetti, quindi, classifica i *Quaderni* nella categoria di un “romanzo da fare”, il che significa sottolineare la stesura dell'opera. Una stesura la quale come se volesse suscitare che presente romanzo non è stato portato al termine, la storia non conclude. Come se le vicende e storie raccolte in quaderni facessero soltanto da fondo ad una storia, ad una vera narrazione che si deve solo iniziare. No, la storia è quella. Pirandello sceglie la costruzione aperta per sottolineare che la vicenda vincolante di Serafino Gubbio non concluderà mai,

che la sofferenza su questo mondo è eterna e non c'è minima possibilità di riscatto. Anche se la fine della narrazione resta aperta, Pirandello non dà posto a equivoci. Ed appunto perché tutto è stato detto in modo chiaro, palese, l'autore può permettersi di prendere congedo servendosi di tale "fine". È però una fine simbolica. È una fine che, praticamente, non significa che qualcosa sta per finire.

Come avremo possibilità di vedere, questo romanzo svolge una funzione di notevole importanza nella prospettiva della produzione pirandelliana in quanto sono proprio i *Quaderni* i quali testimoniano definitivamente l'adesione di Pirandello ad una struttura non più ottocentesca, la quale è ai tempi del concepimento dei *Quaderni* destinata al tramonto. Pirandello si serve di una struttura del tutto attuale e nuova.

Di fatto, "nel 1925 – afferma Debenedetti – ,

Pirandello è già cosciente che la forma e l'architettura del romanzo e del dramma sono messe in forse, minate dal contrappunto, dal basso ostinato del romanzo e del dramma dell'autore che li scrive. Può sembrare strano che non abbia arretrato di più quella consapevolezza, al 1915, quando il romanzo apparve a puntate nella «Nuova Antologia» col titolo *Si gira...* Ma era proprio il titolo dell'edizione 1925 a testimoniare la coscienza della nuova forma, il riferimento a una poetica dichiaratamente novecentesca".

(Cit. da Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, pp. 217-218.)

5. La trama

Il protagonista del romanzo, Serafino Gubbio, racconta in prima persona la sua storia di "operatore della casa cinematografica *Kosmograph*". Serafino parla della propria condizione di un nessuno dietro la macchina da presa. Sappiamo tramite le sue note anche altre storie e micro storie, dato che questo romanzo è ricco di divagazioni, ritorni alla memoria, addirittura c'è un romanzo nel romanzo.

La storia da cui il romanzo prende spunto è una storia d'amore, di cui è protagonista l'attrice russa, la "femme fatale", Varia Nestoroff. "Ma, stavolta, questa materia è poco più di un pretesto, perché resta «renitente alla affabulazione», disposta com'è per stratificazioni e riprese successive, quasi un «romanzo da fare»." (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, p. 257, cit. in Romano Luperini, *Il Novecento*.) Questa storia, quindi, sarà poi sviluppata tramite gli occhi del protagonista in una storia secondaria, ma comunque farà sempre da fondo a tutto il romanzo. Il romanzo raggiunge il culmine con il gran finale della strage in gabbia: Serafino riprende con la sua macchina da presa la scena del film *La donna e la tigre* in cui si compie la tragedia della "femme fatale" uccisa dal suo amante, il quale, a sua volta, viene sbranato dalla tigre. Tutta la scena orribile si svolge sotto gli occhi dell'operatore, incapace di qualsiasi reazione. Serafino, a causa del trauma subito, perde per sempre la parola. Il piano di una scena cinematografica compenetra terribilmente il piano della realtà. La scena d'orrore della vita dell'uomo girata con assoluta freddezza, sarà utilizzata per la scena dell'industria cinematografica.

La scena di passione e gelosia che Serafino girerà con suprema freddezza, sarà ripresa poi e venduta come merce. Cioè la connessione tra la vicenda narrata e filmata si fa chiara nel finale, dove la tigre destinata ad essere uccisa per una scena del film, partecipa ad entrambe le prospettive: di quella narrata e di quella filmata. Le due storie si sovrappongono, confermando "la vita, che è infatti vita da cinematografo".

Il personaggio centrale di quest'opera, oltre a Serafino Gubbio, è l'attrice russa, Varia Nestoroff. La "femme fatale", la quale viene dall'autore definita come donna-volpe e vipera. La storia si svolge a Roma dei primi decenni dello scorso secolo. Assistiamo così direttamente alla nascita della grande industria, la quale viene descritta da parte dell'autore solo tramite i termini negativi. Al di fuori degli studi

cinematografici della *Kosmograph*, siamo portati anche in uno squallido ospizio "di mendicITÀ", dove troviamo due curiosi personaggi: il filosofo Simone Pau e un violinista alcolizzato.

Tutta la vicenda del romanzo prende avvio proprio dall'incontro avvenuto in una stazione di Roma tra Serafino e il filosofo che lo invita nel suo albergo per trascorrere la notte. Quest'albergo non sarà altro che un ospizio per poveri. È importante sottolineare che la narrazione comincia con una breve retrospezione di circa un anno, indirizzata ad immergere il lettore nella trama del romanzo, consentendogli di comprendere gli avvenimenti che si svilupperanno in seguito. Nel romanzo Pirandello rappresenta un'esperienza di orrore a causa della quale il protagonista perde la parola. Cioè l'autore vuole designare una situazione di shock, di violenza. Un'esperienza di orrore che causerà non soltanto il mutismo di Serafino Gubbio, ma che segnerà in profondo anche la sua anima. Serafino perde la voce e il film registra quello che la voce non potrà narrare. Non sarà la voce umana a raccontare la storia, bensì la pellicola. In questa prospettiva capiamo che la perdita della voce non rappresenta solo la rivincita del mondo meccanico su quello naturale, ma la perdita della voce, come vedremo nei capitoli successivi, rappresenterà anche l'impossibilità di salvezza per il protagonista.

6. Poetica e ideologia del romanzo

Il romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* riporta in forma di diario scritto dal protagonista l'immagine della società del primo Novecento, l'immagine della nascente industria cinematografica. In più, ovviamente, raccoglie la storia di un operatore cinematografico. Pirandello usando frequenti divagazioni e ritorni alla memoria, traccia la professione del protagonista Serafino Gubbio il quale, come il tipico narratore umorista, cerca di afferrare l'oltre della vita. Cioè percepire un al di là che gli uomini comuni non percepiscono, un qualcosa nascosto dietro la parte visiva ed

afferrabile delle cose, e che in certi momenti si manifesta. Nel romanzo si riflette in pieno la poetica pirandelliana e cioè la sua visione negativa del mondo dominato dalle macchine, dalle convenzioni e dalle condizioni sociali. La visione negativa del mondo in cui l'individuo è immerso nella continua lotta tra la realtà e finzione.

In presente opera possiamo individuare molte problematiche tipiche della produzione pirandelliana: il concetto della maschera degli individui la quale rappresenta una costante assoluta della poetica pirandelliana. Maschera come mezzo per nascondere i veri sentimenti degli individui, un mezzo che fa impenetrabile la loro anima. I personaggi mascherati dunque non svelano i veri sentimenti e questo ha per effetto l'incomunicabilità, la falsità, l'ipocrisia. Il compito del personaggio umorista, il quale è senza dubbi Serafino Gubbio, per quanto gli sarà possibile, è denudare le anime nascoste, strappargli le maschere e presentarle nella loro reale condizione. Serafino Gubbio si fa portavoce di questi ideali e nei *Quaderni* possiamo infatti seguire come il suo compito viene realizzato. Ovviamente sorge la domanda quale sarà la risposta dei personaggi "mascherati" a tale atteggiamento? Riportiamo un brano dal romanzo, in cui emerge la tematica della maschera.

"Ma no! Volevo spiegarle perché a mio modo di vedere, si mentisce inevitabilmente. E dico che mentre la natura non conosce altra casa che la tana o la grotta, la società costruisce le case: e l'uomo, quando esce da una casa costruita, dove già non vive naturalmente, entrando in relazione co' suoi simili, si costruisce anche esso, ecco: si presenta non qual è, ma come crede di dover essere o di poter essere, cioè in una costruzione adatta ai rapporti, che ciascuno crede di poter contrarre con l'altro. In fondo, poi, cioè dentro queste costruzioni, messe così di fronte, restano ben nascosti, dietro le gelosie e le imposte, i nostri pensieri più intimi, i nostri più segreti sentimenti.

Ma ogni tanto, ecco, ci sentiamo soffocare: ci vince il bisogno prepotente di spalancare gelosie e imposte per gridar fuori in faccia a tutti, i nostri pensieri, i nostri sentimenti tenuti per tanto tempo nascosti e segreti.”
(*Quaderni*, pp. 105-106.)

I personaggi saranno disposti al denudamento che vorrà portare avanti Serafino o gli si opporranno? I personaggi dei *Quaderni*, come abbiamo notato, tendono a ribellarsi contro questo intento del protagonista. Si oppongono in quanto tale azione potrà mettere a nudo i loro dolori, le loro voglie, sogni e orrori più intimi. Tale compito di esecutore spetta dunque a Serafino Gubbio. Il tema della maschera viene qui riportato attraverso la metafora della costruzione. L'uomo allontanatosi una volta dalla natura, si è avvolto di un velo impenetrabile. Ed è diventato non quello che lui stesso vorrebbe diventare, bensì quello che la società, le condizioni e circostanze in cui vive lo fanno diventare. Pirandello però aggiunge: “si mentisce inevitabilmente”. Tale condizione, per quanto contraddittoria e falsa, è, secondo l'autore, inevitabile. Tale atteggiamento è spiegabile nel seguente motivo: conoscere sé stessi significa essere coscienti delle nostre crudeltà e delle nostre violenze, da cui vogliamo mascherarci. Ne è la prova il comportamento degli altri personaggi del romanzo nei confronti di Serafino Gubbio. Sentono l'antipatia per lui, perché è proprio lui, in quanto operatore cinematografico, che li priva, attraverso la macchina da presa, del diretto contatto con il pubblico, per colpa sua si sentono come in esilio perché la macchinetta riproduce una loro immagine nella quale però, loro a sua volta, non si riconoscono. Comunque, questa problematica, complessa e essenziale nella finale prospettiva del romanzo, la tratteremo nei capitoli che seguiranno.

Nei *Quaderni* appaiono subito evidenti i conflitti umani che Pirandello vuole sottolineare ed analizzare: la dialettica tra la vita e la forma, l'io e lo sdoppiamento

dell'unità individuale. Con i *Quaderni* viene messo in scena lo sdoppiamento della personalità e la dialettica tra la maschera e il volto. Possiamo infatti individuare questa tematica in seguente brano del romanzo:

“Nel corridojo, appena richiuso l'uscio della stanza del Nuti, tenendo un fiammifero acceso tra le dita, ho visto davanti a me, vicinissima, enorme nell'altra parete, la mia ombra. Smarrito nel silenzio della casa, mi sentivo l'anima così piccola, che quella mia ombra al muro, così grande, m'è sembrata l'immagine della paura.” (*Quaderni*, pp. 125.)

L'individuo, quindi si sdoppia, si frantuma, entra in conflitto tra la vita e la forma, il quale ha causato società moderna. Tale forma, inevitabile per l'uomo, diventa in Pirandello, prima causa della frammentazione della coscienza individuale. L'immagine dell'ombra, figura tipica dello sdoppiamento in Pirandello, in questo caso fa paura a Serafino, in quanto simbolo del conflitto tra ragione e sentimento (Cfr. Maria Antonietta Grignani, *Note ai Quaderni*, cit.)

“Per Giacomo Debenedetti, la materia fluida non riducibile all'univocità dei personaggi dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, connota l'opera come «un romanzo da fare» con una tematica centrale, quella dell'oltre, che costituisce il problema tipico dell'arte espressionistica.” (Cit. da Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, p. 214.)

Debenedetti sostiene:

“I *Quaderni* sono pertanto una negazione di quel romanzo fatto che era il romanzo naturalista, sono poi anche con il loro impianto ideologico, una condanna senza appello della narrativa naturalistica. Non so se mi inganno; ma visto sotto questo profilo, che è legittimo, il

romanzo dei *Quaderni* diventa la parabola della fine del romanzo naturalista. Non possiamo stabilire se Pirandello se ne sia reso conto. Tutto fa supporre di sì, data la lucidità con cui, dal complesso delle vicende «in cerca d'autore», è fatta emergere questa storia, che ha trovato il suo autore. In ogni modo, con questo libro ci ha anche detto come il narratore naturalista sia ridotto al silenzio. Ci ha detto insieme, con la vitalità di questo romanzo nuovo, come il romanziere sia nuovamente, e diversamente, in grado di riprendere la parola." (*Giacomo Debenedetti, Il romanzo del Novecento, p. 280.*)

Abbiamo già menzionato che nei *Quaderni* Pirandello traccia la parabola della riduzione dell'uomo al contatto con la tecnica. È però necessario anche capire come sono inquadrabili i *Quaderni* nell'intera produzione di Luigi Pirandello. Secondo Guido Guglielmi i *Quaderni* "sono del resto il romanzo del destino dell'arte moderna (della decadenza dell'aura) nell'epoca moderna." (Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1986, p.99.) Di fatto, i *Quaderni* insieme al romanzo *Uno, nessuno e centomila* sono gli ultimi romanzi pubblicati, prima che Pirandello inaugurasse la sua più feconda stagione della sua produzione, cioè la stagione della produzione teatrale. Potremmo anche dire che la presente opera rappresenta il punto di passaggio tra la narrativa il teatro data la materia che ritrae gli inizi dell'industria cinematografica ed anche e soprattutto per le apparizioni del protagonista in e fuori campo, il suo filosofeggiare in lunghi monologhi. È importante sottolineare che anche se presente romanzo non è tra le opere pirandelliane più note, più lette o rappresentate, resta comunque vero che questo romanzo è "precisamente la radiografia della poetica pirandelliana, il suo evolvere da un atteggiamento di partecipazione attiva al dramma delle sue creature a un atteggiamento di pura rappresentazione". (Cfr. Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, cit., pp. 125.)

6.1 Pirandello contro le macchine

Abbiamo già accennato che Pirandello era avverso all'avveniente meccanizzazione, alla nuova età della tecnica. La sua visione negativa si fa chiara appunto nei *Quaderni*, in cui possiamo osservare la polemica dello scrittore contro "la macchina che meccanizza la vita", fa dell'uomo schiavo e lo sottomette. Con ciò sorgono le questioni delle conflittualità dell'individuo, come ad esempio il vivere e l'io nella nuova società industriale. Società di massa che si fonda sull'esaltazione della tecnica e della bellezza. Dobbiamo però preliminarmente chiederci per quale motivo è Pirandello talmente avverso alla tecnica? Per quale motivo non vi vede che aspetti negativi? Riportiamo un commento di Graziella Corsinovi:

"Sarà proprio la convinzione dell'immaturità della "tecnica" e non un aprioristico rifiuto da letterato a motivare le sue resistenze e la sua iniziale opposizione prima al teatro e poi alla meccanica riproduttiva del cinema a provocare la sua iniziale opposizione primo verso la materiale grossolanità degradante del palcoscenico e poi verso la meccanicità "gracchiante" ed impropria dei primi esperimenti cinematografici." (Cit. Graziella Corsinovi, *La persistenza e la metamorfosi, Pirandello e Goethe*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 1997, p. 49.)

Abbiamo a questo punto possibilità di vedere e di sapere un fatto indubbiamente sorprendente, e cioè che Pirandello negli inizi della sua produzione scorgeva aspetti negativi anche nel teatro, proprio nel campo in cui più tardi raggiunge la maestria. Ma presente brano è essenziale, in quanto dice che Pirandello non era avverso alla tecnica e progresso come tali, ma piuttosto critica l'immaturità, forse non perfezionalità. Oppure non era Pirandello ancorato profondamente nel conservatorismo e quindi qualsiasi innovazione suscitava in lui diffidenza, naturale avversione? Comunque è chiaro che lo

scrittore non vuole restare da parte, non vuole tacere e dà corpo alla sua visione negativa del “nuovo mondo” appunto nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Di come affiora la polemica con le macchine dello scrittore parleremo in questo sottocapitolo. Tenteremo di individuare i momenti in cui emerge la visione negativa pirandelliana verso le macchine.

Quaderni di Serafino Gubbio operatore potremmo, in modo semplicistico, definirlo come un romanzo sul ruolo delle macchine nella vita degli uomini. Tale definizione però risulta molto esemplificativa e povera perché il romanzo del primo decennio dello secolo scorso è pieno di estensioni simboliche durative in tempo, le quali, in virtù della capacità e modernità pirandelliana, potrebbero essere facilmente applicate anche alla società contemporanea. Comunque è indiscutibile che la problematica delle macchine è uno dei temi principali del romanzo.

Pirandello pubblica negli anni del futurismo, intervensioni belliche, esaltazioni del progresso un romanzo con una forte sfumatura antifuturista. “Il congegno centrale del romanzo è infatti una sgomenta immagine della vita collettiva come meccanismo agito dalle macchine, governato dalla loro «fame», che dalla parte di Pirandello è sinonimo di alienazione, mentre da parte di futuristi diventava sinonimo di dominio, pronostico di una stagione di rivincite per i nuovi «barbari» della fantasia tecnocratica e per entrambi, invertiti i segni algebrici, sinonimo o equazione di morte e di cancellazione di passato, di abbattimento dell'idillio naturale [...]”. (Giancarlo Mazzacurati, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, p. 259.) Pirandello addirittura, come vedremo più sotto, non esita a definire il cinematografo come “stupida finzione”. Citiamo dai *Quaderni* un brano in cui Serafino parla del suo lavoro:

“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 – a gli

altri? E ingannare, mettendo sù 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 l'arte?" (*Quaderni*, p. 60.)

Insomma la nuova industria cinematografica, il cinema muto, la tecnica di riproduzione è per Pirandello un "ibrido giuoco". Il cinema porta con sé, rispetto al teatro, la perdita dell'atmosfera unica dello spettacolo vivo, priva gli attori dal contatto diretto con il pubblico, si perde fascino dell'autenticità.

"Qua si sentono come in esilio. In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da sé stessi. Perché la loro azione, l'azione viva del corpo vivo, là, sulla tela dei cinematografi, non c'è più: c'è la loro immagine soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare. Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di svuotamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che tremola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela." (*Quaderni*, p. 72.)

La macchina, e in conseguenza, il cinema irrigidisce l'arte.

La macchina riprende tutto impassibilmente: e questa fredda oggettività sembra essere una delle cause dell'avversione di Pirandello verso di essa. Questo processo di meccanizzazione, poi, coinvolge anche l'arte; il cinema, attraverso cui gli attori possono trasmettere solo finzioni, nuovo divertimento di massa prende la rivincita sul teatro il quale è ancora in grado di trasmettere veri sentimenti. È insomma una sfida della velocità e della consumazione sui vecchi principi, sui vecchi valori. Lo stesso nome degli studi cinematografici che sceglie Pirandello, *Kosmograph*, porta un connotato ironico. Vuole rappresentare la scrittura del cosmo e invece produce soltanto finzione e artificio. Nei primi tre quaderni del romanzo, si fa più evidente ideologia di Serafino, e di conseguenza di Pirandello, verso il mondo delle macchine.

“Viva la Macchina che meccanizza la vita! Vi resta ancora, o signori, un po' d'anima, un po' di cuore e di mente? Date, date qua alle macchine voraci, che aspettano! Vedrete e sentirete, che prodotto di deliziose stupidità ne sapranno cavare (...) e 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?” (*Quaderni*, p. 8.)

E ancora un brano citato dai *Quaderni*:

“Il battito del cuore non s'avverte, non s'avverte il pulsante delle arterie. Guaj, se s'avvertisse! Ma questo ronzio, questo ticchettio perpetuo, si dice che non è naturale tutta questa furia turbinosa, tutto questo guizzare e scomparire d'immagini: ma che c'è sotto un meccanismo, il quale pare lo insegue, stridendo precipitosamente. Si spezzerà? Ah, non bisogna fissarci l'udito. Darebbe una smania di punto in punto crescente,

un'exasperazione a lungo insopportabile: farebbe impazzire." (*Quaderni*, pp. 9-10.)

Le macchine risucchiano la vita, trasformano ogni elemento di vita in cosa, la realtà in finzione e l'artificio. Pirandello non può che attribuirgli una connotazione negativa, la tecnica per Pirandello diventa sinonimo di alienazione. Lo scrittore attribuisce alla macchina l'aggettivo "vorace" e in più le macchine vengono designate per mezzo delle metafore che affiorano in tutto il romanzo.

Le metafore nascono per lo più dall'uso delle espressioni comuni e cioè lavorano per lo più sull'animazione bestiale delle macchine. Dal monotype che ingoia pani di piombo nasce un pachiderma. Il rotolo di carta traforata nel piano automatico diventa la pancia dello strumento che divora l'arte del violinista. La più ricorrente metafora è quella della macchina da presa del protagonista. Per il mezzo del treppiedi sul quale si appoggiava la camera da presa e dal verbo "prendere" (nell'uso contemporaneo il verbo corrispondente è riprendere.), usato nel gergo cinematografico, abbiamo dunque la metafora del "grosso ragno in agguato" che prende quello che gli è offerto.

In più i reparti fotografici con le macchine che "mangiano con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario", dove i vermi solitari sono le pellicole. Aggiungiamo una definizione di Giancarlo Mazzacurati sui *Quaderni*:

"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." (Cfr. Giancarlo Mazzacurati, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, p. 250.)

Giancarlo Mazzacurati continua:

“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.” (Cfr. Giancarlo Mazzacurati, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, p. 251.)

In più Mazzacurati 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”. (Cfr. Giancarlo Mazzacurati, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, p. 251.)

Inoltre Pirandello avverte anche sul fatto che le macchine sostituiscono gli uomini nelle attività che prima appartenevano ed erano svolte solo ed esclusivamente dall'uomo. Infatti, i *Quaderni* annunciano la crisi del ceto medio dell'epoca in cui Pirandello li compone. Alludiamo al filosofo Simone Pau, professore, che vive in un ospizio per poveri. Poi il violinista alcolizzato che respinge di accompagnare con il suo violino un pianoforte automatico o servire il monotype. E come un esempio per eccellenza,

Serafino Gubbio. Portato dalla campagna alla città, dall'arte e dalle scienze umane studiate per passione, all'industria cinematografica praticata per sopravvivere. Operatore che non opera nulla a cui non serve il cervello o il cuore per operare, Gli serve soltanto la mano per far girare la manovella della cinepresa. Infatti Serafino dice:

“Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico, anche: e con me vendico tanti, condannati come me a non esser altro, che una mano che gira una manovella.”

(Quaderni, p. 8.)

In effetti, Pirandello non sceglie a caso la professione del protagonista. Serafino è obbligato a servire la macchina da presa per nutrirla delle pellicole girando continuamente la manovella fino a perdere definitivamente l'identità e diventare l'accessorio di un oggetto. Le macchine non fanno altro che accelerare e rendere più complicata la nostra esistenza. Serafino Gubbio è conscio di ciò e per la sua natura cerca di opporsi.

Ma alla fine vediamo la dura sconfitta del protagonista, per lo shock subito diventa muto, e solo a quel punto diventa impassibile e perfetto operatore. La crudeltà della scena che Serafino ha girato con assoluta freddezza lo sconvolge ad un livello tale che Serafino si rassegna ad alcuna partecipazione alla vita. Serafino non può e neppure non vuole più riprendersi. Il suo mutismo diventa tangibile prova della vittoria del mondo delle macchine su quello della natura, tangibile prova della riduzione dell'uomo al contatto con la tecnica. Serafino non cerca più di ribellarsi alla condizione che gli è stata assegnata dalla società. Con l'autodefinizione finale “solo, muto e impassibile” accetta definitivamente la forma della sua vita e nello stesso tempo rinuncia alla possibilità di risarcimento. Si definisce “solo, muto e impassibile”, un operatore ideale, una figura perfetta nel nuovo mondo.

Pirandello va oltre e infine possiamo assistere al momento in cui lo scrittore annuncia apertamente il dominio delle macchine, tanto che l'uomo in questo mondo risulta inutile. In primo quaderno siamo testimoni di un malizioso interrogatorio nei confronti di Serafino Gubbio:

“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 e punta, gialliccia, sotto la quale 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?” (*Quaderni*, p. 8: *I tratti fisionomici del signore con la faccia pallida, gracile, con rari capelli biondi, sono quelli di Pirandello. Vedi Prefazione ai Quaderni di Serafino Gubbio operatore.*)

Infatti vari critici consentono che Pirandello era incline a scorgere nella tecnica il tecnicismo, nella macchina il macchinismo. Mentre la società maggioritaria scorgeva nella tecnica un passo grandioso per l'umanità, Pirandello non ne vedeva che aspetti negativi. La storia naturale della vita appare schiacciata, come avremo possibilità di vedere più avanti, tutta raccolta in reliquari della memoria. Il presente romanzo annuncia apertamente la vittoria del cinema sul teatro, della falsità, dell'apparenza, dell'ipocrisia, della superficialità sul sentimento, della finzione sulla vita vera. L'individuo è, secondo il conservatorismo pirandelliano, al contatto con il progresso ridotto a oggetto, il progresso spersonalizza, riporta degradazione dell'uomo e in fine lo sottomette. Pirandello presenta il romanzo come una sequenza delle immagini della vita dell'uomo raccolta in un film. Ne nascerà una produzione

cinematografica adeguata ai miti del tempo nuovo e prodotta per la società di massa.

Questa crisi a cui assistiamo nei *Quaderni* avrà per l'effetto distruzione dell'individuo. La stagnazione dell'intera società si fa visibile proprio ora, in preciso momento della storia umana. Nel tempo storico della società di massa, del progresso tecnico, delle invenzioni meccaniche che, come dice Pirandello nei *Quaderni*, divorano l'anima.

6.2 Il tempo della natura e della memoria

Il narratore nella prima parte del secondo quaderno abbandona per qualche istante il mondo del cinema ed dei suoi personaggi e fa una svolta sia spaziale che temporale rispetto al tempo e spazio nel quale fino a quel momento si muoveva. Narratore-Serafino Gubbio compie un viaggio spostandosi nella propria memoria. Serafino torna all'età dei suoi anni universitari durante i quali conosce la famiglia Mirelli residente in una villetta nei pressi di Sorrento. Conosce i nonni Carlo e Rosa, i loro nipoti Giorgio e Duccella. La storia di "dolce casa in campagna" è una specie di romanzo in romanzo. Siamo portati in una casa tranquilla, piena d'armonia, lontana dal mondo moderno, perduta in campagna. Nella descrizione della "dolce casa di campagna presso Sorrento" domina l'immobilità, il silenzio a differenza della frammentarietà del Serafino "urbano"; tutto gioca insomma intorno ad un principio di opposizione.

Il compito dell'autore che ha, tra l'altro, è di rallentare il ritmo frenetico della narrazione. L'occhio scrutatore di Serafino cessa per qualche istante di spostare continuamente lo sguardo e lo fissa nella propria memoria. Siamo dunque portati alla "dolce casa in campagna", è la storia del pittore suicida Giorgio Mirelli e la sua famiglia.

Serafino non si sposta in tempo reale e presente, bensì in passato, è una specie di flash back. Ma tale ritorno alla memoria ha un ruolo molto più importante di quanto si credesse alla prima vista, in quanto la casa dei nonni è il serbatoio

della vita interiore di Serafino. Ricorre nel passato dove sotto il velo dell'idillio si nasconde nei luoghi deserti della memoria. È luogo in cui la sua anima sconvolta trova conforto, un luogo il quale, per quanto è possibile, dà un senso alla vita del protagonista. Questo luogo rimane l'ultima riserva sicura, l'estrema fortezza della vita naturale. Questi posti sono una specie di terapia per Serafino perché vendica sé stesso e tutti gli altri condannati ad non esser altro che "una mano che gira la manovella". Questo luogo simbolico è un rifugio, dove Serafino torna per trovare pace, per evadere dalla caoticità, rumore e frammentarietà del nuovo mondo. Perché in tale mondo, una persona come Serafino Gubbio, non ha luogo. È per forza emarginato e perciò non gli resta altro che rifugiarsi nel mondo delle memorie.

È, insomma, uno degli ultimi mezzi, grazie al quale Serafino non affonda nel "silenzio di cosa" e impedisce, o meglio dire allontana, il suo identificarsi con la macchina. È un luogo dei ricordi del tempo, quando Serafino non era ancora un "escluso" dalla vita, quando ancora non era uno scrutatore. Serafino attraverso la macchina da presa ruba quello che gli è stato rubato: una partecipazione attiva alla vita, una possibilità dei sentimenti, una fiducia nella propria salvezza. È un serbatoio di sentimenti di Serafino, di una memoria fedele, di una vita non ancora inquinata, naturale, il profondo della sua anima. Anima come l'ultimo posto salvato dal progresso tecnologico, dal caos, dal rumore. Ed è proprio l'anima di Serafino in cui si proietta l'utopia pirandelliana; è un'utopia avere ancora speranze in mondo naturale.

La casa presso Sorrento è una vera casa, dove le cose diventano parti di chi vi abitava, non le case della Roma moderna dei primi decenni dello scorso secolo. La casa dei nonni è un luogo simbolico della pace, dell'idillio, lontano dal mondo meccanizzato e non ancora inquinato da esso.

Pirandello in effetti ha diviso la materia in due parti impermeabili: il mondo interiore e la vita attiva: il primo è il regno dell'anima e della memoria, il mondo di ieri, del tempo ormai passato. L'altro è invece il regno del caos

meccanico, delle immagini spezzate, delle strutture veloci che raccolgono attimo per attimo questo rapido passaggio d'aspetti e di casi.

Sono messe in opposizione, il mondo delle macchine e questo mondo delle memorie, diciamo mondo della natura. Nel primo tutto cambia da un momento all'altro, nell'altro invece regna immobilità. Perciò questo luogo viene esaltato da Serafino, perché resta ignaro della tecnica, del progresso. Mondo della memoria è una specie di paralisi, tutto lì resta paralizzato, fermo come era, una volta per sempre.

Giancarlo Mazzacurati conferma:

“I suoi luoghi, che sono anche i luoghi dei sentimenti e della vita semplice, i luoghi dell'anima, riaffioreranno infatti soltanto lungo i tracciati della memoria, come frammenti edenici di una alterità irrecuperabile.”

(Giancarlo Mazzacurati, Il doppio mondo di Serafino Gubbio, in Pirandello nel romanzo europeo, p. 260.)

Le macchine alla “dolce casa di campagna” non sono ancora arrivate. Chi arriva troppo spesso però in questa casa, sottolinea Serafino, è la morte.

La parola, che apposta ricorre spesso in primo capitolo del secondo quaderno. La morte viene, entra senza invito e senza permesso e porta via con sé uno che ha dato valore a questa casa. Sì, la morte. Una figura tante volte ricordata, tante volte richiamata da Serafino. La morte la quale è tante volte coniugata con la bella villetta nei suoi ricordi, nella sua mente. Perché, crede così Serafino, niente altro poteva rompere e spezzare quella santa immobilità che la morte.

Citiamo dai *Quaderni*:

“Se la morte si lasciasse afferrare, io la avrei afferrata per un braccio e condotta davanti a quello specchio, ove con tanta limpida precisione si riflettevano nell'immobilità i due cestelli di frutta e il dietro

dell'orologio di bronzo e le avrei detto: Vedi, vattene ora! Qui deve restar tutto così com'è! Ma la morte non si lascia afferrare." (*Quaderni*, p. 30.)

Ricordo dei nonni e dei nipoti Giorgio e Duccella sono delle immagini invulnerabili per Serafino. Sono come altari da cui Serafino va a pregare, ricordi delle persone che, insomma, davano un senso alla vita del protagonista. Sono dei ricordi del passato, in cui veramente sentiva e viveva, quando la sua vita non era pura forma, finzione, condizione totale e inevitabile.

Aggiungiamo una citazione di Giancarlo Mazzacurati sulla forma del romanzo:

"Convivono insomma nel Serafino Gubbio, con i loro peculiari moduli contrapposti, due forme del romanzo post-naturalistico: quelle che mi è capitato altrove di definire tipiche del romanzo antropomorfo ed antropocentrico, dove si esprime ancora, sia pure in esiti desolati o totalmente interiorizzati, la resistenza del ceppo narrativo ottocentesco; e quelle del romanzo tecnomorfo, dove si dissolve la centralità e l'integrità figurale, la linearità o meglio il *continuum* esistenziale consecutivo del soggetto e la mimesi si sposta dai paradigmi della biografia e della storia ai paradigmi delle scienze nuove, con vari esiti di dissolvenza, che nel romanzo «cinematografico» di Pirandello, ad esempio, sembrano spiegare una costruzione del testo protesa (come talvolta appare) verso le tecniche della sceneggiatura e del montaggio a quadri rapidamente sovrapposti." (Cfr. Giancarlo Mazzacurati, *Dal continente Proust all'arcipelago Musil*, in AA.VV., *Musil vs Proust*, Milano, Shakespeare e.c., 11000, p. 143.)

La descrizione compiaciuta e mite della "dolce casa", le pagine ad essa dedicate sono fondamentali al messaggio integrale dell'opera. (Benché Pirandello ci avesse dedicato circa una ventina di pagine, esse diventano essenziali per

poter capire a fondo la personalità di Serafino Gubbio e conseguentemente tutta la poetica del romanzo.)

Le note riportate nei quaderni e tutto il romanzo pian piano culminano proprio quando Serafino, in tempo presente della narrazione, compie viaggio dopo che erano passati alcuni anni, nella vecchia casa sorrentina. Da tanti anni Serafino nutriva la propria memoria dei ricordi della casa e non ammette assolutamente che le persone e posti possano mutare col tempo. Infatti, il suo viaggio ai posti gelosamente custoditi nella memoria, diventa un viaggio nell'inferno. La vecchia casa è venduta e la terribile degradazione fisica della nonna e di Duccella (il nonno e Giorgio sono morti), sono realizzazione del più orrido incubo di Serafino. I suoi bei ricordi si svuotano, vaporizzano in un istante. È come quando l'uomo crede tutta la vita in una cosa e poi capisce che la fiducia in essa era del tutto irrealista e perciò senza senso. Segue uno svuotamento totale, una scossa alla psiche dell'uomo.

Riportiamo le sensazioni immediate di Serafino nel momento in cui avvista Duccella:

“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 dovuto scapparmene! Ah, fosse almeno rimasta con quell'aria apatica, da ebete, con cui mi si piantò davanti, ma 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 [...]. Per levarmela davanti le avrei dato uno spintone, anche a rischio di farle ruzzolare la scala! Che strazio molle! Che cosa! Quella vecchia sorda, instolidita, 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 cataratta, 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.” (*Quaderni* , p. 186.)

Vediamo chiaramente che fine ha fatto il “fiore vermiglio” di Duccella e che fine farà anche tutto il mondo della natura. Qui si compie simbolicamente la rivincita del mondo tecnico su quello naturale. Non possono esistere in simbiosi, bensì uno sostituisce l'altro. La grottesca deformazione e descrizione crudele e patetica da parte del narratore delle due donne, la sconfitta del mondo della natura, sotto questa ottica capiamo che è inutile fidarci dei miti e leggi legati al mondo della natura, perché essi prima o poi diventano delle vuote forme. E non più neanche ricordi, perché come abbiamo visto nei *Quaderni*, Serafino serbava per anni gelosamente le memorie della “dolce casa”, ma appena vede che l'immagine del tempo passato non corrisponde assolutamente alla realtà, anche questi ricordi si svuotano e diventano un niente. Aggiungiamo ancora un'osservazione di Serafino Gubbio:

“La villetta? Era quella? Possibile che fosse quella? Eppure di mutato non c'era nulla, o ben poco [...]. 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." (*Quaderni* , p. 186.)

Ecco, Serafino stesso ci dà una risposta: "I luoghi non hanno altra vita, altra realtà che noi diamo a loro." Dunque non tanto i luoghi sono cambiati, quanto il narratore stesso. Lui scorge la villetta e non può riconoscerla, benché non sia cambiata, ma perché è cambiato lui. Il tempo ha mutato il suo sguardo, la sua percezione di vita, i suoi sentimenti. Da studente Serafino guardava la casa diversamente e in quel modo se la ricordava. E in tal modo se la era conservata per anni nella memoria. Però non si è reso conto che non solo le cose, ma pure gli uomini mutano con il tempo. Non si pensa ovviamente soltanto alla mutazione corporale, ma soprattutto alla mente sulla quale spesso si vuole credere che tempo non influenzi molto.

Lui la guarda con occhi diversi, viene con sentimenti diversi di una volta. L'affermazione del narratore "la realtà è questa. Un'altra" è una costante assoluta di tutto il romanzo. È in breve il messaggio dell'opera pirandelliana. L'uomo non sa, non riesce ad afferrare in tempo la vera realtà, e quando finalmente ci vede a fondo e crede di averla afferrata, la vera realtà è ormai un'altra. Serafino è conscio dell'inevitabilità del proprio destino, della sua condizione totale. La personalità dell'uomo è una fonte infinita di misteri, in noi stessi dobbiamo cercare delle risposte, nei nostri atteggiamenti, nei nostri sentimenti. Sono le due donne alla fine le prove della distruzione totale dei ricordi idillici di Serafino. Una realtà che lui credeva di ritrovare si è vaporizzata in un istante e gli si piazza davanti un'altra. Questo ritorno non è solo inganno, non è simulazione ma ciò significa paralisi totale della persona; è una ferita profonda, di cui resta un segno perenne, sulla quale si può al massimo mettere un cerotto che comunque prima o poi cadrà. Serafino Gubbio si trova così espulso, o autoescluso dalle vicende del tempo e della storia. Assistiamo così alla crudele realtà di disfacimento e

distruzione. Giancarlo Mazzacurati sostiene:

“Il tempo reale, il presente delle cose e delle figure evocate prende la sua rivincita sul tempo immobile del mito e della memoria, facendo trovare sfigurate e grottesche le ombre del vecchio dagherrotipo mentale, che era stato fino ad allora il serbatoio di vita interiore, l’oltre, il superfluo, alibi in cui l’identità perduta di Serafino si ricomponeva [...]. 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[...].” (*Giancarlo Mazzacurati, Il doppio mondo di Serafino Gubbio, in Pirandello nel romanzo europeo, p. 265.*)

Serafino Gubbio, dall’altro canto è, o secondo alcuni forse non è fortunato, in quanto si rende conto della propria situazione. Mentre l’umorista sa che è superficiale credere che la vita ha un senso chiaro e determinato, gli uomini comuni hanno continuo bisogno di inventarsene uno. Non sono capaci di percepire che fine della vita non è un fatto scontato ed esplicito. Serafino è conscio dell’impossibilità di credere nelle persone perché esse non sono rassicuranti, non sono ferme, con tempo mutano e dunque diventano multiple e in conseguenza diventano nulle.

Serafino fa da spettatore alla vita, ha paura di vivere e quindi soltanto osserva, impassibile. E in conseguenza ritiene inutile nascondersi dietro alla maschera, dietro alla falsità e ipocrisia, ma svela apertamente quello che pensa, quello che di volta in volta sente.

7. Personalità del protagonista Serafino Gubbio

Nei capitoli precedenti abbiamo già accennato che la personalità del protagonista dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* è fondamentale per capire pienamente il messaggio che è stato lanciato dall’autore e che, nello stesso tempo, è fondamentale per poter applicare e classificare i *Quaderni*

nella prospettiva integrale dello scrittore siciliano. Nel presente capitolo vogliamo studiare aspetti e tratti caratteristici della personalità di Serafino Gubbio, analizzarli e poi riportarli nella prospettiva finale del romanzo.

Ci siamo posti la domanda: chi è il protagonista di questa storia? Un uomo senza storia oppure la macchina da presa, ossia "il grosso ragno in agguato"? Quali sono le cause e gli effetti dell'impassibilità del protagonista? In quale modo il protagonista cerca di adeguarsi alla sua condizione dell'operatore impassibile? Cerca di opporglisi oppure si è già arreso?

La sua è una personalità complessa, è un doppio dell'io, un'anima sconvolta. Oppure rappresenta la personalità di Serafino Gubbio l'alter ego di Pirandello? Su questo punto vari studi critici concordano ormai frequentemente, dato che nel romanzo sono individuabili alcuni tratti autobiografici. Oppure Pirandello si limita soltanto, come un osservatore, ad osservare da lontano l'accaduto e spiega ciò che a prima vista pare complicato o ragiona sulle verità scontate e troppo chiare. Infatti, la condizione di estraneo alla vita che Serafino si è dato è il prezzo da lui pagato per farsi portavoce dell'autore. Ben presto capiremo che Pirandello proietta Serafino Gubbio come un espulso, addirittura, un autoescluso dalla società. Serafino Gubbio è un estraneo dalla vita, un osservatore freddo, testimone, insomma un personaggio-pensiero. *(La definizione di Serafino Gubbio come personaggio-pensiero è motivata soprattutto dal modo di apertura del romanzo il quale inizia con le parole del narratore, così sappiamo la caratteristica che più ritrae il carattere del protagonista. Serafino sin dalla prima parola svela la propria affezione all'osservazione, inaugura la sua parte di un narratore-filosofo. Inaugura la sua parte di un testimone filosoficcheggiante la cui esclusione dalla partecipazione attiva alla vita lo imprigiona nella condizione di un personaggio che non avrà altro compito che quello di studiare, osservare, riflettere e, ovviamente, narrare.)* È un

narratore filosofo, interlocutore che vuole persuadere. Cerca di persuadere, di strappare la maschera agli altri personaggi della storia i quali, a differenza di Serafino, sono serrati nella trappola della propria immagine sociale, nella propria forma che gli è stata assegnata dalla società. E contemporaneamente non sono capaci di vedere come si chiude il cerchio della propria limitatezza, della propria cecità, della loro falsa identità.

Secondo Mazzacurati

“è ovunque da parte di Pirandello una ribellione (non importa qui se tragica o ilare) o un assoggettamento (non importa se rassegnato o riottoso) che in ogni caso lascia divaricata, inascoltata o sepolta la verità dei pensieri e degli impulsi, indecifrabile la legge, profondamente immotivata o unilaterale la sentenza, perché ovunque la norma, le istituzioni, il senso comune si sono separati e arroccati, fronteggiano sempre e non interpretano né conoscono più la logica nuova dei comportamenti, gli stimoli disparati e complessi che producono l'azione, l'emergere dei gesti: la verità contro le verità, l'ideologia contro la coscienza, l'unico troppo stretto per il molteplice”. (*Giancarlo Mazzacurati, Il doppio mondo di Serafino Gubbio, in Pirandello nel romanzo europeo, p. 128.*)

In effetti Pirandello opera con quell'illusione della vita, con quel “*sentirsi vivere*” che ci rende coscienti della propria vita, a differenza del puro e desiderabile “*vivere*”. E questo “*sentimento della propria vita*”, questo rinunciare alla partecipazione alla vita attiva e denunciare la propria espulsione dal tempo e dalla storia è presente abbondante anche nei *Quaderni*; di cui riportiamo un passo preso dal romanzo:

“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 [...]. 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."

(Quaderni , p. 148-149.)

Narratore enuncia apertamente la sua visione negativa della percezione o dell'attitudine della vita da parte dell'uomo. L'uomo per la sua natura suole spiegarsi, cercare risposte per il suo comportamento ed anche per il comportamento degli altri. Per ogni azione, per ogni abitudine, per ogni parola ci si deve avere pronta una spiegazione, una risposta. L'uomo, concessagli la facoltà di pensare, di riflettere, diventa inconsciamente schiavo della propria superiorità. L'essere consapevoli della propria superiorità, la coscienza, il sapere in più le vecchie noie e malattie dell'uomo che affiorano nella vita di tutti gli esseri umani sono infatti per Pirandello motivi dell'infelicità dell'uomo. E in effetti qualsiasi tentativo di analisi della vita, qualsiasi richiesta di spiegazione risulta inutile e non voluta. Serafino Gubbio esprime apertamente disprezzo per tale atteggiamento. Ma data la contraddittorietà e non stabilità della vita interiore dei personaggi pirandelliani ci viene da chiedere se pure lui cerchi di volta in volta di analizzare la propria vita, se pure lui si pone la vita davanti per studiarla. Serafino Gubbio si presenta già dall'inizio della narrazione come un "personaggio-pensiero". Infatti il romanzo si apre con la

seguente frase:

“Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa che io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno.” (*Quaderni* , pagina 3.)

La frase che apre il romanzo, inaugura la più aderente caratteristica del protagonista. Serafino Gubbio sin dall'inizio parla da osservatore freddo, distante, distaccato. Il suo compito è quello di un narratore filosofo, di un interlocutore che richiede l'udienza. Studia il comportamento, le attitudini degli altri non per contemplarli, non per presentarli nella loro unità, bensì per darci le prove della frantumazione dell'io, per presentare la contraddittorietà della mente umana. Insomma Serafino cerca di frantumare l'oggetto per rappresentarne la faccia nascosta, ossia strappare la maschera per scoprire il volto che si nasconde dietro di essa. Potremmo però nello stesso tempo tranquillamente dire che Serafino Gubbio è lui stesso “in cerca”; la sua principale occupazione è di studiare “la gente nelle sue ordinarie occupazioni” per, prima di tutto, capire. Capire e saper decifrare tutto quello che lo circonda. E comincerà a narrare dopo che avrà scoperto lo strumento per raccontare.

Per capire la personalità del protagonista è necessario sapere quali motivi sono dietro a tali intenzioni del protagonista? Che cosa ha causato la sua condizione di estraneo alla vita? Quali sono motivi della sua espulsione? Che cosa ha frantumato la sua condizione integrale? Perché Serafino Gubbio fa soltanto da testimone alla sua e alla vita degli altri? Che cosa sta dietro la sua impassibilità? Queste sono alcune domande a cui tenteremo di dare risposte nel capitolo seguente.

7.1 Serafino Gubbio: una maschera d'impassibilità

Se vogliamo analizzare la personalità del protagonista del romanzo in questione, dobbiamo preliminarmente chiederci chi è

Serafino Gubbio? A che tipo di personaggio stiamo di fronte? Abbiamo già accennato che capire pienamente la personalità complessa del protagonista significa saper leggere correttamente il romanzo, e in conseguenza, saper capire tutta la poetica ed ideologia pirandelliana.

Prima di tutto riteniamo idoneo mettere in risalto la parola più ricorrente di tutto il romanzo; e cioè la parola impassibilità. L'impassibilità la quale, nell'ottica del presente romanzo, è necessaria per riprendere bene la scena di un film. L'impassibilità che Serafino acquisterà perfettamente non soltanto quando girerà la manovella della cinepresa, ma la quale farà sua anche nella vita personale. In effetti Serafino si non lascerà vincere da nessuna emozione, non mostrerà nessun turbamento.

Chi è dunque Serafino Gubbio? Se volessimo semplificare, potremmo dire che Serafino è un "nessuno " dietro alla macchina da presa. Uno che la serve per farla girare. Ma sarebbe ovviamente una definizione troppo semplice. Poiché, come sostiene il narratore stesso "c'è un oltre in tutto". Ed è proprio lui che riesce ad afferrare quest'oltre nascosto dietro tutto. Serafino Gubbio, come un tipico personaggio umorista, sa scoprire, vedere l'oltre enigmatico. Riportiamo un brano dal romanzo:

"C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si mette ad osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate." (*Quaderni* , p. 4.)

Ecco, abbiamo possibilità di conoscere un'altra capacità del narratore. È capace di intravedere l'oltre, il quale, secondo lui, è presente in tutte le cose, in tutti gli uomini.

Serafino Gubbio diventa così uno specchio della nostra anima, del nostro inconscio più profondo. Serafino diventa un libro aperto in cui possiamo leggere i nostri pensieri, i nostri sentimenti gelosamente serbati.

Serafino è un personaggio, che a causa di questa sua capacità, suscita inquietudine. Invece di unire i caratteri umani, li scompone, li riporta nelle loro incongruenze. Un'altra volta si ripete lo svuotamento dell'io, unità dell'io non è un dato interrogabile. Il concetto dell'oltre che si estende come un filo rosso attraverso tutto il romanzo lo tratteremo più dettagliatamente in un altro sottocapitolo. Possiamo però già a questo punto affermare una delle tante acquisizioni dell'opera: "che Serafino Gubbio è oltre dei personaggi, e che Pirandello è l'oltre di Serafino." (Cit. *Maria Antonietta Grignani, Prefazione ai Quaderni di Serafino Gubbio operatore.*)

I nominativi i quali sono adeguati a descrivere il nostro protagonista sono molti. Abbiamo già più volte definito il protagonista tramite le parole come testimone, mediatore, filosofo, estraneo alla vita, ecc. È una identità perduta che vive delle immagini della propria memoria, che vive di una memoria profonda e accogliente. Infatti come abbiamo già detto nei capitoli precedenti, Serafino vive solo ed esclusivamente della propria memoria, dei tempi della vita naturale, dei tempi non inquinati dalla nuova età industriale. Serafino Gubbio, come lui stesso dichiara, "soddisfa, scrivendo, a un bisogno di sfogo prepotente". Bisogna intanto capire che cosa si nasconde dietro questo "bisogno di sfogo". Per quale motivo soffre tanto Serafino del bisogno di sfogarsi? Il narratore esattamente dice:

"Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non esser altro, *che una mano che gira una manovella.*"
(*Maria Antonietta Grignani, Prefazione ai Quaderni di Serafino Gubbio operatore, p. 8.*)

Possiamo dire che Serafino Gubbio è grazie alla sua impassibilità un operatore perfetto. Perché appena si mette a girare tutto il suo corpo è sottratto al contatto con la

macchina da presa. Serafino, appena comincia a servire la macchina, non sente più nulla. La macchina da presa ne risucchia vampirescamente la vita. Ecco le parole del narratore:

“Vado dal magazziniere a provvedermi di pellicola vergine, e preparo per il pasto la mia macchinetta.

Assumo subito, con essa in mano, la mia maschera d'impassibilità. Anzi, ecco: non sono più. Cammina lei, adesso con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua: faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano.” (*Maria Antonietta Grignani, Prefazione ai Quaderni di Serafino Gubbio operatore, p. 59.*)

Il narratore così pian piano si identifica con la macchinetta. Il suo corpo, la sua mente, la sua libertà diventa di suo possesso. Qui si compie la spersonalizzazione del protagonista, solo a questo punto Serafino diventa un operatore perfetto: con la maschera d'impassibilità sul volto. Viene subito in mente però l'ironia voluta dallo scrittore: un operatore che non opera nulla, a cui non serve il cervello, il cuore per operare. Gli serve soltanto la mano. La mano che fa girare la manovella della macchina da presa. La macchina che per ironia guarda con l'occhio vitreo ma che non restituisce lo sguardo. Dunque per diventare perfetto nella propria professione, Serafino deve essere assumere la maschera d'impassibilità, prima di tutto. E come lui stesso sottolinea “non sono più, cammina lei adesso con le mie gambe”, tutto il suo corpo è sottratto. Di nuovo assistiamo al momento in cui Pirandello tratta la problematica della riduzione dell'uomo al contatto con la tecnica. Serafino presta la sua mano, i suoi occhi al servizio della macchinetta. E al contatto di essa cessa di esistere, cessa di essere l'uomo, bensì diventa una cosa. E non soltanto la mano o la testa, ma anche l'anima. Anche l'anima gli è sottratta, rubata, divenuta macchina. Infatti il narratore continua:

“Non posso né odiare né amare la Nestoroff, come non posso odiare né amare nessuno. Sono una mano che gira la manovella. 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’avere 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[...].”(Maria Antonietta Grignani, *Prefazione ai Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, p. 41.)

Serafino Gubbio essendo “una mano” non è capace, non può sentire. Crede solo, girando la manovella della cinepresa, eseguendo questa funzione meccanica e ripetitiva, di vendicarsi. Vendica sé stesso per il proprio sciagurato destino di un operatore del nuovo mondo che non opera nulla. Vendica la sua condizione naturale definitivamente perduta, vendica l’impossibilità di riscatto, di cambio, di miglioramento. Il suo coinvolgimento emotivo, l’emozionalità diventano, anzi, nell’arco di tutta la storia sono minimi. Emozionalità, in termini di psicologia, è intesa come sensibilità alle situazione che suscitano le emozioni. Emozionalità come caratteristica durativa in tempo, determina soprattutto la dinamica con cui si vivono le emozioni, cioè sensibilità, l’intensità nel vivere le emozioni. Di tutto ciò il narratore è pienamente consapevole ed anche perciò si presta a tale compito. È interessante vedere che questa sua vendetta privata sembra anche soddisfarlo. Ci siamo già domandati per quale motivo soffre Serafino del “bisogno di sfogo, prepotente”. Ecco, abbiamo già trovato la risposta. A provocare questo sfogo è appunto la sua professione, il compito di servire la macchina, il meccanismo frigido e tittichettante del suo lavoro. Un lavoro che spersonalizza, un lavoro che distrugge l’uomo, lo fa diventare una cosa. Riportiamo una riflessione sui motivi della spersonalizzazione e dello sdoppiamento dei personaggi pirandelliani:

“Blocco psichico, censura, disprezzo, aggressività autolesionistica sono gli effetti di questa rivelazione dell’altro io senza segreto, del soggetto violato e posto “fuori di sé”, della maschera gemella improvvisamente privata delle protezioni della coscienza, svuotata della propria storia interiore; e fatta oggetto, immagine consumabile, in certi casi merce (come nel caso di Serafino Gubbio). Varianti di un riflesso d’autodistruzione che può scorrere dal suicidio al masochismo, dall’accettazione rassegnata della falsa immagine fino allo sfruttamento grottesco o tragico.” (*Giancarlo Mazzacurati, Pirandello nel romanzo europeo, p. 134.*)

Ecco, non diventerà Serafino Gubbio alla fine una figura tragica? Non è diventato lo schiavo della macchinetta, un doppio dell’io che affonda nel “silenzio di cosa”? Secondo l’ottica pirandelliana, secondo la sua visione negativa del mondo, a Serafino Gubbio veramente non spetta altra fine che quella tragica, come comunque vedremo più avanti. Riportiamo un passo dal romanzo, in cui è descritta una gita in campagna, dove gli attori devono recitare la scena di un film, ovviamente assieme a Serafino. Li accompagna una giovane, di cui Serafino si innamora. La scena è descritta ovviamente tramite gli occhi del protagonista:

“Perché andavo anch’io? Che rappresentavo io? Nessuno mi aveva rivolto la parola; ero stato appena presentato, come si farebbe d’un cane: non avevo aperto bocca; seguitavo a star muto... M’accorsi che questa mia presenza muta, di cui ella non vedeva la necessità, ma che pur lei s’imponessa 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 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..." (*Quaderni*, p. 92.)

In questo brano vediamo chiaramente la degradazione del protagonista. Serafino Gubbio è definitivamente coniugato con la sua macchina. Non è più visto, inteso dagli altri come una persona, come uomo. Serafino viene sempre più identificato con la macchina, lui è la sua macchina da presa sono una cosa. Come lui stesso dichiara, la sua presenza di uomo non è necessaria. Serafino non avrà in quel luogo compito o ruolo adatto all'uomo. L'unico scopo per cui è stato portato in quel posto è di far girare la manovella della cinepresa. Non è stato presentato, nessuno gli rivolge la parola perché la sua presenza di uomo non è voluta, non è importante per gli altri. Infatti Serafino è un nessuno, è una presenza muta. Il romanzo riporta la storia di una memoria della vita depositata nel cassetto. In effetti proprio in quel momento è Serafino Gubbio privo di identità, soltanto la macchinetta avviluppata in una tela nera indica la funzione del protagonista. Insomma Pirandello lancia il messaggio che in questa società non si dà possibilità all'integrità umana, essere autentico, reale in questo tempo è impossibile. La condizione naturale delle cose e degli uomini è vinta dalle forme e finzioni, dalle false condizioni sociali. Vediamo in piena luce che Serafino Gubbio è un estraneo alla vita, un testimone muto. Un testimone che, comunque, vorrebbe svelare le menzogne psicologiche e sociali, perché l'uomo vive in una relativistica esistenziale che lo rende diverso da quanto ci si potrebbe aspettare. Possiamo dire che lui stesso ha in quel momento una maschera

sul volto: una maschera che non gli permette di parlare, una maschera che gli impedisce di esprimersi liberamente.

È la capacità di persuadere, di discutere, semplice l'atto di parlare che denuda il volto mascherato. Il discorso, che però a sua volta può essere un'altra finzione fatta di frasi formali o un equivoco. Le parole pronunciate, le parole vere pronunciate, l'uomo agli altri uomini, risultano sgradevoli e pericolose. Proprio perciò il narratore è destinato al silenzio, i suoi rapporti sociali sono interrotti, una comunicazione vera è impossibile.

Il brano che abbiamo appena citato è di notevole importanza, perché il narratore per la prima volta svela apertamente che pure lui può sentire. Che anche lui è capace dei sentimenti veri, umani. Serafino svela che non è del tutto vinto dalla professionale maschera d'impassibilità. È un sentimento improvviso, inaspettato ma non per questo meno significativo o meno voluto. Anzi è un sentimento che accanto al piacere suscita anche la paura.

Tra l'altro, potremmo spiegarci il fatto che il protagonista si innamora, come una ribellione. Serafino Gubbio vuole ribellarsi alla sua impassibilità, alla estraneità alla vita. Proprio il sentimento d'amore è simbolicamente un sentimento d'opposizione all'autore e, con ciò una ribellione al proprio destino. Ribellione alla fine fatale; fatale e, comunque ormai predestinata.

Oppure possiamo intravedere tra queste righe che l'autore così dà al suo portavoce una goccia di speranza di un riscatto, di un miglioramento della sua condizione? È una mano posta per aiutarlo, magari una promessa di una vita sincera, autentica? Dobbiamo capire che questa sua condizione di estraneo alla vita, non è una condizione pacificante, una posizione privilegiata. Anzi è una prigione, una trappola in cui è stato preso. È il prezzo che si è pagato per farsi portavoce dell'autore, è una caparra per indossare i panni di un personaggio consapevole della contraddittorietà del mondo. Sì, il suo "silenzio di cosa" è la caparra che Serafino deve

pagare. La caparra fatale che però, come vedremo più sotto, non sarà mai restituita. Romano Luperini a questo proposito osserva:

“La dequalificazione professionale, che lo costringe a ridursi al gesto con cui fa girare la manovella della cinepresa, assurge a simbolo di una condizione che non permette più di dare giudizi o di fornire interpretazioni ideologiche.

Serafino può solo impassibilmente registrare la realtà: questo è il suo lavoro e in esso viene risucchiata e rattrappita tutta la sua personalità. Il suo «*silenzio di cosa*» diventa metafora di una reificazione dell'intellettuale, che non solo non aspira più a lanciare messaggi e a dare ricette di salvezza all'umanità, ma che non conserva ormai per sé alcuna funzione che non sia quella puramente tecnica che gli attribuisce la società.
(*Romano Luperini, Il Novecento, p. 115.*)

Serafino all'interno della propria coscienza continua:

“Che cosa ero io per voi, nel vostro sentimento, signorina Luisetta? Un uomo misterioso? Sì, avete ragione. Misterioso. Se sapeste come sento, in certi momenti, *il mio silenzio di cosa*! E mi compiaccio del mistero che spira da questo silenzio a chi sia capace d'avvertirlo. Vorrei non parlar mai; accogliere tutto e tutti in questo mio silenzio, ogni pianto, ogni sorriso; non per fare, io, eco al sorriso; non potrei; non per consolare, io, il pianto; non saprei; ma perché tutti dentro me trovassero, non solo dei loro dolori, ma anche e più delle loro gioje, una terrena pietà che li affratellasse almeno per un momento.”
(*Quaderni, p. 93.*)

Questa è una confessione profondamente umana, ispirata dal sentimento sincero per la giovane Luisetta. Serafino confessa la profonda solidarietà, umanità con i sentimenti altrui. I vari sentimenti a cui egli non può reagire, i sentimenti che

non suscitano nulla in lui, egli li vorrebbe soltanto raccogliere in sé e non parlare mai. Raccogliarli nel suo “silenzio di cosa”. È la pietà che lo fa abbracciare tutto il mondo, la matta misericordia che fa in modo che Serafino si senta un luogo sicuro per tutti. “La pietà nasceva da una volontà d’interpretazione: spiegare voleva dire anche compatire” (Romano Luperini, *Il Novecento*, p. 115.), cioè partecipare al fatto accaduto. Ma secondo il narratore non è un compito facile, perché come confesserà lui stesso “pietà dare e ricevere è così difficile” (*Quaderni*, p. 35.)

Riportiamo un commento di Nino Borsellino:

“La parabola di Serafino Gubbio si svolge nel silenzio, che è però «silenzio di cosa», professione di impassibilità e inesistenza adottata per difendersi dagli urti di una realtà quotidiana incomprensibile se appena oltrepassa la soglia del «meccanismo della vita» per capire motivazioni e sentimenti della gente. Ma è anche un rifugio degli altri perché quel silenzio è uno spazio mentale in cui entra di prepotenza la vita di tutti.” (Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, p. 214.)

Ci siamo già domandati se Serafino cerchi in qualche modo di ribellarsi alla sua condizione di un nessuno dietro la macchina da presa. Parzialmente abbiamo già trovato una risposta: innamorandosi di Luisetta ci dà la prova e la dà anche a sé stesso, che non è del tutto coperto dalla maschera d’impassibilità.

Leggendo però il romanzo uno dei personaggi secondari, l’amico di Serafino Simone Pau, lui stesso ci dà una risposta abbastanza palese:

“Lo so! – m’interruppe. – Tu non sei nella tua professione, ma ciò non vuol dire, caro mio, che la tua professione non sia in te! Leva dal capo a questi miei signori colleghi ch’io non sia professore. Sono il professore, per loro: un po’ strambo, ma professore! Noi

possiamo benissimo non trovarci in quello che facciamo; ma quello che facciamo, caro mio, è, resta fatto: fatto che ti circoscrive, ti dà comunque una forma e t'imprigiona in essa. Vuoi ribellarti? Non puoi. Prima di tutto, non siamo liberi di fare quello che vorremmo: il tempo, il costume degli altri, la fortuna, le condizioni dell'esistenza, tante altre ragioni fuori e dentro di noi, ci costringono spesso a fare quello che non vorremmo." (*Quaderni*, p. 98.)

La poetica pirandelliana delle forme si presenta qui in piena luce. La retorica delle forme, delle istituzioni che ci segnano perentamente, tante volte sviluppata nelle opere di Pirandello, è individuabile anche nei *Quaderni*. Da questo brano emerge chiaramente, che l'uomo datagli una forma, non si può mai più opporsi ad essa. Poniamo che, anche se volesse ribellarsi alla sua professione, alla sua condizione in società, questo comporta opporsi alla società stessa. L'uomo scontento non può opporsi alla società, così come non può opporsi ad altra gente, a loro "forme". Non può semplicemente smettere di rispettare le circostanze in cui vive. Ed appunto a causa di questo conflitto, noi diventiamo quello che le situazioni, le istituzioni ci fanno diventare. Infatti, tutta la vita è ingabbiata in istituzioni che predispongono sin dalla nascita il destino dell'uomo. È il mondo circostante che ci forma e dunque ne diventiamo schiavi. Ribellarsi?

Impossibile, secondo Pirandello.

E allora se nel nostro caso, la forma che è stata assegnata al Serafino Gubbio in quel mondo, in quel tempo è la forma di un operatore impassibile, lui deve essere per forza tale e quale. È un gioco a cui si è proposto e non può vincere mai, cambiare non si può. In quella società l'autenticità è impossibile, non si può vivere al di fuori delle finzioni imposte dalle convenzioni sociali.

Potremmo, di fatto, continuare a riflettere sull'impassibilità del narratore, sulla sua impersonalità e riportarne i passi dal romanzo, perché come abbiamo già più volte sottolineato è la caratteristica che di più ritrae la natura del narratore-

protagonista, e perché è la problematica sulla quale, maggiormente, la storia è basata. Ma riteniamo a questo punto idoneo passare alle pagine finali dei *Quaderni*, in cui le note di Serafino Gubbio culminano, ma, badiamo bene, non concludono. Sono proprio gli avvenimenti finali che segnano definitivamente il destino del narratore, le vicende che confermeranno l'approdo di Serafino al "silenzio di cosa". Ma non anticipiamo. Seguiremo, per questo caso, l'ordine delle note così come sono disposte nei *Quaderni*. La memoria raccolta nel romanzo culmina nel settimo quaderno, il quale comincia con seguenti parole:

"Ho capito ora. Turbarsi? Ma no, via, perché? Tanta vita è passata; e morto è là, lontano, il passato. Ora la vita è questa: un'altra." (*Quaderni*, p. 191.)

Il narratore enuncia tramite l'uso del tempo presente il carattere non concluso dei *Quaderni*. Serafino solo in questo momento comincia a raccontare nel tempo presente, tutto il racconto precedente è al passato. Lo accompagniamo dunque nelle vicende che ci porteranno al gran finale della storia. Serafino afferma che il passato è morto; e cioè che è un fatto chiuso e non più interrogabile, ormai la "realtà è questa, un'altra". È un'affermazione essenziale per poter capire il profondo distacco che il protagonista ha fatto tra la vita passata e il presente delle cose, il presente delle cose che definitivamente disegnerà il destino del protagonista.

Serafino in seguito a un trauma (la ripresa di una scena con la tigre nella gabbia, in cui l'attore non mira con il fucile, contrariamente al copione, alla tigre, ma spara all'attrice Nestoroff, sua ex-amante, ed è poi sbranato dalla tigre), perde la voce.

Dobbiamo menzionare però, che da parte dell'autore chiudere il romanzo con il mutismo definitivo del protagonista, è un calcolo ben pensato, se pensiamo che nell'arco di tutto il romanzo si lavora con il "silenzio di cosa", e dall'altra parte con designazione di Serafino con interlocutore che vuole

persuadere, il quale chiede l'udienza.

La sua perdita di voce non è soltanto un blocco alla comunicazione, ma come definisce appropriatamente Giancarlo Mazzacurati "è paralisi della persona fin nelle sue radici, gioco congelato di circostanze, che si può al massimo addolcire, non cancellare né risarcire". (*Giancarlo Mazzacurati, Pirandello nel romanzo europeo, p. 141.*)

È una condizione ormai definitiva che non propone alcuna via d'uscita. Serafino Gubbio solo a questo punto è diventato un operatore perfetto. Perché avendo girato freddamente quella scena del massacro che gli si svolgeva sotto gli occhi, ha dato a tutti prova di essere veramente perfettamente impassibile; cioè indifferente. Ecco, solo a questo punto potrà chiudersi assolutamente nel suo "silenzio di cosa". In effetti nell'ultimo capitolo del romanzo Serafino rinvia ad una parte delle sue note e ripete quasi alla lettera le proprie parole. Ecco le parole del narratore:

"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." (*Quaderni, p. 191.*)

In effetti, come sostiene Maria Antonietta Grignani, l'autorinvio a un passo delle note sottolinea il carattere compiuto del diario e ne distanzia la scrittura. Il protagonista dunque vela apertamente che sta per finire la sua narrazione. Potremmo anche dire che la narrazione finisce simbolicamente appunto dopo che il narratore ha perso la voce: cioè siccome la comunicazione verbale non gli sarà più possibile, non avrà più niente da raccontare e in conseguenza, riprodurre nella forma di diario. Il desiderio di Serafino si

realizzerà in pieno: il suo silenzio veramente si chiuderà del tutto intorno a lui. E lui a sua volta, non vi farà entrare nessuno. Neppure la giovane Luisetta, che si pente per il suo comportamento nei confronti di Serafino, neppure lei vi farà entrare. Neppure lei non potrà più aiutare Serafino a liberarlo dalla condizione di muto operatore impassibile. Insomma, Serafino è definitivamente serrato nella condizione di un nessuno dietro la macchina da presa con cui si identifica.

È bene ricordare un passo del romanzo in cui confessa il profondo desiderio di essere un luogo pacificante per tutti, un luogo di “sicura ospitalità”, abbracciando tutti con pietà. Dal momento che diventa muto, non invita più nessuno. Il “silenzio di cosa” comporta l’irrimediabile distacco dalla società, i rapporti umani sono interrotti. “Alla fine anche la pietà viene, per la prima volta, respinta. La pietà nasceva da una volontà d’interpretazione: spiegare voleva dire anche rimpiangere. Ora l’intellettuale non spiega più, Serafino neppure più parla, diventa muto.” (*Romano Luperini, Il Novecento, p. 115.*)

“Se preleviamo dalla realtà immagini impreviste, atti e comportamenti che non vediamo, mettiamo in questione l’idea di realtà. Lo straniamento attraverso i poteri astrattivi della macchina ha l’effetto di screditare le nostre immagini. Il mondo si trova ad essere scompaginato. Il risultato è di derealizzazione. Ora, se pensiamo al finale del romanzo[...], il piano della realtà interferisce brutalmente con il piano di una grossolana e sensazionale finzione cinematografica. La scena cinematografica viene utilizzata per una scena di vita:che, però, anch’essa viene filmata.” (*Guido Guglielmi, La prosa italiana del Novecento, cit. p.94.*)

Con questo brano vogliamo sottolineare un elemento importante presente nei *Quaderni*. La scena mostruosa che fa da premessa al triste destino del narratore viene usata per l’industria

cinematografica. La scena del massacro viene venduta, sicuramente destinata a grande successo e frutterà tesori. Serafino, ovviamente, se ne sente profondamente disgustato perché ha dato alla macchinetta in pasto materialmente la vita. La macchina da presa si è divorata due vite. L'uomo ha inventato le macchine per la sua comodità, affinché le macchine gli servano. In questo caso invece la macchina si ritorce con atrocità verso di lui, e ne divora non soltanto, come abbiamo già menzionato, l'anima, ma addirittura inghiotte materialmente tutta la vita dell'uomo. In effetti, si confermano in pieno le parole di Pirandello che definisce questa vita come una "vita da cinematografo". Le passioni, le gioie, le tragedie dell'uomo sono vendute come merce. Cioè il cinema funziona secondo Pirandello come meccanismo che spersonalizza, dissocia l'identità, riduce la persona che si mette in posa ad ombra. La macchina del cinema si carica del valore negativo, in quanto strumento e simbolo del meccanismo che irrigidisce la vita e l'arte.

Anche se la narrazione di Serafino sta per concludersi, dobbiamo sottolineare che non conclude invece la logica del romanzo: Serafino comunque resta sempre preso nella trappola e diviso tra impersonalità della sua professione e vittima, anche e soprattutto lui, di quei fatti di cui i *Quaderni* parlano.

La risorsa dalla quale derivano i sentimenti umani è anche la propria psiche, il rapporto con il proprio io. Esso esprime l'autocoscienza. Possiamo a questo punto dire che la psiche di Serafino deve riportare una profonda ferita che lascia un segno irrimediabile alla sua anima. Una ferita dovuta al disinganno nella sfera dei sentimenti. Una ferita che nessuno cercherà di curare, neppure Serafino stesso. Una parte della sua anima che gli dolerà per sempre. Ed è proprio questa indifferenza che ha causato la condizione totale di un uomo impassibile. Serafino non è capace di rendersi i suoi sentimenti. Farà propria la maschera d'impassibilità della professione dell'operatore. L'impassibilità con cui deve girare la manovella della cinepresa, dominerà anche la vita

personale di Serafino Gubbio.

Abbiamo riportato in capo di questo capitolo l'inizio del romanzo e non dobbiamo dimenticare di riportare anche la fine: in quanto tutti e due sono essenziali nella prospettiva e valutazione finale dell'opera:

“E la signorina Luisetta, 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 seguire così- solo, muto e impassibile- a far l'operatore.

La scena è pronta?

– Attenti, si gira...” (*Quaderni*, p. 221.)

Le parole di Serafino suggeriscono la condizione definitiva dell'operatore: è preso nella morsa della propria professione. “Solo, muto e impassibile”, questa autodefinizione ritrae perfettamente lo stato presente dell'anima di Serafino.

Nessuna voglia, nessuna possibilità di riscatto perché Serafino rinuncia ad ogni progetto e perché “il tempo è questo, la vita è questa”.

È una definizione totalizzante, assoluta che non dà possibilità ad equivoci. Nel mondo dominato da condizioni sociali e psicologiche non c'è posto per personaggi di tipo di Serafino Gubbio. Si chiudono nel proprio mondo perché questo mondo di menzogne, falsità, finzione non lo sanno percepire. Nel caso di Serafino Gubbio si tratta di un'accettazione estrema e nello stesso tempo di un isolamento estremo. Accettazione totale di quel ruolo assegnatogli dalla società e isolamento in quanto allontanamento, distacco assoluto da essa: sono particelle e segni di una personalità complessa,

contraddittoria, divisa – così come l'abbiamo accennata.

Prima di concludere questo sottocapitolo vogliamo ancora soffermarci su un fatto. Serafino prende congedo alla narrazione con la frase "si gira". È ovviamente noto che questa frase dà avvio alla ripresa di una scena e impone silenzio. Nello stesso tempo è anche un nomignolo dell'operatore assegnatogli appunto a causa del suo lavoro. In tutto ciò intravediamo un elemento simbolico: in quanto il romanzo si conclude con una frase che nell'altro ambito artistico significa inizio, azione. Poi la frase suggerisce silenzio e il protagonista stesso è ridotto al silenzio. In effetti, sono segni della non conclusione della storia, conclude soltanto la narrazione del protagonista. Per concludere questo sottocapitolo aggiungiamo un commento di Franca Angelini:

"La presenza unica nella letteratura del tempo di una scena di choc che toglie la parola [...] fa dei *Quaderni* il romanzo della piena coscienza storica del presente e, contemporaneamente della non conciliazione con esso. Nella prospettiva interna del personaggio questo significa «rifiuto dello choc del vissuto» e scelta della letteratura, quindi scelta della distanza narrativa contro l'istanza della vita. Nella prospettiva dell'opera pirandelliana significa «rifiuto del riprodotto, della fotografia e del cinema» in favore del teatro". (Franca Angelini, in *Nino Borsellino, Ritratto e immagini di Pirandello*, p. 120.)

7.2 Serafino Gubbio: un uomo senza storia

In questo sottocapitolo vorremo trattare brevemente un altro aspetto della personalità di Serafino Gubbio e cioè la sua condizione di un soggetto spersonalizzato. È interessante seguire come nel romanzo, il quale è pieno di ritratti grotteschi di altri personaggi, dove la ritrattistica lavora sul contrasto tragico-comico, grottesco-futile, invece l'aspetto fisico del protagonista resta un segreto, anzi una

domanda insoluta a cui nessuno cercherà di dare risposta. Ci siamo preliminarmente posti la domanda perché Pirandello decide di proiettare Serafino come un uomo senza connotati fisionomici, per quale motivo ne fa un uomo senza storia? Perché per ritrarre altri personaggi l'autore fa uso molto frequente delle metafore che si basano sull'animalizzazione o degradazione meccanica, ma nel caso di Serafino Gubbio non svela nulla per quanto riguarda la sua fisionomia? Sono delle domande che faranno da asse di questa tematica che tratteremo nelle pagine seguenti.

Come abbiamo già detto Serafino Gubbio è un uomo senza connotati fisionomici, non ne sappiamo neanche l'età. È una strategia ben pensata da parte dell'autore. In un mondo affollato di ritratti grotteschi e metaforici, tacere sulla fisionomia del protagonista significa sottolineare la sua impersonalità, significa sottolineare la sua scissione tra l'uomo ed oggetto. Anzi l'intenzione di Pirandello è di presentare il protagonista non come un'uomo, bensì come una cosa. Tramite la negazione di ogni profilo esterno si cerca di chiudere, di coprire del tutto il protagonista della maschera d'indifferenza. (Secondo Nino Borsellino la maschera d'indifferenza è appunto una maschera per il narratore "diviso tra impersonalità dell'operatore delegata a una mano che gira la manovella [...] e la soggettività di Serafino Gubbio". Vd. Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, p. 217.) L'intento dell'autore è dunque chiaro: non svelare nessun'informazione sul profilo esterno del protagonista per mettere in risalto la sua impersonalità. Abbiamo intitolato il presente sottocapitolo "un uomo senza storia". Mentiremmo però se non dicessimo che in un momento della storia il narratore apre per qualche istante la porta chiusa del suo passato, e vi fa entrare i lettori.

Viene giustamente da chiedere perché ed in quale momento della storia concede, permette l'autore al protagonista di abbandonare la crosta d'impassibilità e di far vedere il suo

volto umano?

Abbiamo già presentato, facendo uso delle citazioni dai *Quaderni*, vari momenti della storia d'operatore, ma c'è solo un preciso momento nella sua narrazione che permette tale passo, un passo sicuramente molto audace.

I segreti della sua storia saranno svelati nel momento in cui Serafino si trova in un posto a lui caro, nel momento in cui si trova in un mondo buono, fidabile, sincero. Ma potrebbe essere tale il mondo di quei tempi, cioè quel mondo delle macchine, del caos, del rumore? No, niente affatto. Il momento che Pirandello, e in conseguenza Serafino, ritiene adeguato per svelare attimi del suo passato, è il momento quando Serafino "*si trova*" nel mondo delle memorie. Il mondo idillico, rassicurante e dolce dei suoi ricordi. Solo a questo punto Pirandello permette a Serafino di aprire il cancello del suo passato. Infatti, nel quaderno secondo il protagonista, per la prima e l'ultima volta, svela i momenti della sua vita:

"Facevo a Giorgio Mirelli da ripetitore, ma ero anch'io studente, un povero studente invecchiato nell'attesa di proseguir gli studi [...]. Prevalsero i consigli dei parenti, e partii per Liegi, dove, con questo baco in corpo della filosofia, feci intima e tormentosa conoscenza con tutte le macchine inventate dall'uomo per la sua felicità. Ne ho cavato, come si vede, un gran profitto. Mi sono allontanato con orrore istintivo dalla realtà, quale gli altri la vedono e la toccano, senza tuttavia poterne affermare una mia, dentro e attorno a me, poiché i miei sentimenti distratti e fuorviati non riescono a dare né valore né senso a questa mia vita incerta e senz'amore. Guardo ormai tutto, anche me stesso, come da lontano; e da nessuna cosa mai mi viene un cenno amoroso ad accostarmi con fiducia o con speranza d'averne qualche conforto. Cenni, sì, pietosi, mi sembra di scorgere negli occhi di tanta genta, negli aspetti di tanti luoghi che mi spingono non a ricevere né a dare conforto, ché non può darne chi non può riceverne; ma pietà. Eh, pietà, sì... Ma so che

pietà, a dare e a ricevere, è così difficile.” (*Quaderni*, pp. 34-35.)

Serafino dunque svela a poco a poco alcuni frammenti della sua vita. Cioè la sua passione per lo studio, l'interesse per la filosofia e per l'arte. Era un povero studente, amico degli artisti che soltanto grazie all'eredità dello zio entrò all'università dove fece “intima e tormentosa conoscenza con tutte le macchine inventate dall'uomo [...]”.

Dopo una breve escursione nel proprio passato, Serafino torna immediatamente nel suo mondo interiore. È una confessione molto importante in quanto Serafino stesso parla dei motivi della propria espulsione dalla società. Sappiamo che è diventato un estraneo alla vita perché non riesce ad afferrare, a entrare e capire la sfera dei sentimenti.

Serafino ha paura di vivere, perché in quel mondo non riesce a dare senso alla propria vita. Riteniamo che tale isolamento, tale rifiuto dei sentimenti è causato da un disinganno subito nel campo dei sentimenti. È comunque vero, che proprio qui nasce e si sviluppa l'impersonalità del narratore. La sua vita senza sentimenti è una vita incerta, una vita senza un valore vero e proprio. È un uomo privo di identità e possiamo dire che pure lui è in cerca di un conforto, di affetto. È un uomo senza qualità a cui resterà l'unico conforto, e cioè rimpiangere il passato. È appunto il suo non coinvolgimento emotivo, la sua eccezionale capacità riconoscitiva e in aggiunta la vita scissa dal tempo ha per l'effetto l'esclusione, l'impossibilità di comunicazione, la rinuncia a qualsiasi progetto.

“Guardo ormai tutto, anche me stesso, come da lontano.” È una confessione assoluta, totalizzante da parte di Serafino. Che cosa significa però guardare sé stessi come da lontano? Vuol dire magari non vivere la propria vita, non accettare o non capire i sentimenti propri ed altrui? O magari significa non accettare la propria condizione nella società? Guardare tutto, compreso anche sé stesso da lontano, vuole

essenzialmente suscitare un profondo isolamento dalla società circostante. Possiamo definire il suo isolamento come una efficace difesa. È un modo come sopprimere i sentimenti di paura, vergogna, imbroglio, ecc. per non essere offeso. Ne pagherà però un prezzo molto alto, e cioè distruzione di qualsiasi sentimento.

La condizione, il carattere di Serafino si può definire facendo uso di termini di psicologia come la "proiezione". La proiezione, secondo Vladimír Smékal, sta a designare comportamenti, attitudini dentro dell'nostro io dei quali rendiamo responsabile la società per quello che accade. Tramite la proiezione attribuiamo alla società quello che accade dentro di noi, cioè gli impulsi, bisogni, valutazioni, idee che non siamo capaci di ammettere. Un uomo con una forte proiezione ha la tendenza non soltanto di sopprimere i propri impulsi, ma sopprime anche quelle parti di sé stesso in cui questi impulsi nascono. Attribuisce a tali impulsi un'esistenza oggettiva a parte di sé stesso e così li fa responsabili per i propri fastidi senza saper riconoscere che questi impulsi sono una parte di lui.

Invece di partecipare attivamente alla propria vita, l'uomo preso nella morsa di proiezione diventa un oggetto passivo, la vittima delle circostanze e dei ricordi. Con la proiezione si trasferisce la frontiera "hranice" tra l'io e il mondo verso il mondo, verso gli altri. È una manovra tramite la quale sopprimiamo quegli aspetti della nostra personalità che appaiono alla nostra coscienza e all'autorispetto come difficili, non piacevoli. (Cit. Vladimír Smékal, *Pozvání do psychologie osobnosti, Člověk v zrcadle jednání a vědomí, Barrister & Principal, Brno, 2002, p. 279.*) Riportiamo ancora un commento della proiezione di Carl Gustav Jung. La proiezione secondo Jung sta a designare il trasferimento del contenuto soggettivo sull'oggetto. È un processo in cui i contenuti soggettivi si allontanano dal soggetto e vengono incorporati nell'oggetto. Il soggetto cerca di levare i sentimenti, idee, attitudini non piacevoli tramite il processo

di proiezione. Si tratta di un processo incosciente, automatico. Il processo di proiezione finisce nel momento in cui diventa consapevole. (*Carl Gustav Jung, Slovník základních pojmů psychologie, Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno, 2005, p. 170.*)

Abbiamo già più volte definito Serafino come un testimone. Ma a questo punto è importante sottolineare che egli fa da testimone anche alla propria vita. Serafino Gubbio ha subito e subisce sempre anche un isolamento dalla propria vita, dalla propria condizione naturale. La patologia della sua personalità lo fa diventare veramente un osservatore freddo, senza minimo contributo a quello che si svolge attorno a lui. Serafino diventa prigioniero delle proprie capacità di scrutatore, di filosofo che sa afferrare l'oltre presente in tutte le cose e tutti gli uomini.

Diventa irrimediabilmente ostacolato, impedito a vivere una condizione naturale e integrale. Anzi dall'ultimo brano citato dai *Quaderni* possiamo benissimo intendere che il destino del personaggio di suo tipo è ormai predetto fin dall'inizio. La morsa la quale si può falsamente credere si stringe definitivamente solo alla fine del racconto, questa morsa si stringe a poco a poco sin dal momento in cui Serafino entra in scena. Il suo non coinvolgimento emotivo non ne è la causa, bensì l'effetto. Proprio la mancanza delle emozioni, isolamento dalla sfera dei sentimenti sta al principio di tutta la storia.

Nel brano che abbiamo riportato c'è un altro aspetto molto significativo: Serafino attende benignamente qualsiasi gesto, qualsiasi espressione di emozione nei suoi confronti per raccogliercle dentro di sé. Ma intanto riceve soltanto la pietà, e cioè espressione di compassione sulla propria triste condizione. La pietà la quale, è secondo lui, così "difficile a dare e a ricevere".

Abbiamo già detto che Serafino è imprigionato nella propria condizione di un "operatore che non opera nulla". Lui stesso fa continui riferimenti al suo triste destino e esprime il

desiderio di rimanere “solo, muto e impassibile”. Ciò vuole essenzialmente dire che è pienamente cosciente del ruolo che gli è stato assegnato dalla società. Ne è cosciente e pur cercando di ribellarsi innamorandosi dell’attrice Luisetta, sfortunatamente questo tentativo fallisce. Serafino, quindi, rinuncia a qualsiasi progetto, così come rinuncia a qualsiasi speranza e si chiuderà nel “silenzio di cosa”. Vorremmo però soffermarci sulla tematica della pietà. Che cosa, di fatto, significa sentire di pietà di qualcuno? In quali precisi momenti è generato sentimento di pietà? Riportiamo una definizione di Iva Stuchlíková:

“La pietà e la compassione non sono generati in tutti i casi quando l’uomo si trova in una situazione negativa, non piacevole, ma sorgono anche quando siamo convinti, che quell’uomo che si è trovato in quella determinata situazione per via dell’avversione del destino. La differenza tra la pietà “*lítost*” e la compassione “*soucít*” sta proprio nell’attiva partecipazione e l’impegno personale. Mentre la compassione comporta più attiva partecipazione, la pietà è piuttosto un sentimento dell’osservatore. Nella pietà siamo convinti dell’inferiorità di chi la causa. In molti casi in cui sentiamo pietà di qualcuno potremmo concedere un aiuto, ma ci sentiamo o non capaci o non obbligati a farlo. Comunque la pietà comprende la convinzione che l’oggetto che suscita pietà non merita tale avversione del destino. Ma tale convinzione non significa che poi valuteremo moralmente la persona in modo positivo. Dunque è vero che anche se sentiamo pietà di qualcuno, possiamo essere sempre convinti che egli merita una specie di castigo.” (Cit. Iva Stuchlíková, *Základy psychologie emocí*, Portál, Praha, 2002, pp. 169-170.)

Ecco abbiamo possibilità di vedere che pure la pietà è classificabile come un sentimento dell’osservazione: cioè Serafino pur sentendo pietà di qualcuno, pur lasciando per

qualche istante a parte l'impassibilità, pure quel sentimento che gli riempie l'anima è un sentimento dell'osservazione. Neppure in questo preciso momento non è attivamente partecipe alla vita ed alla vita altrui. Il suo impegno emotivo è bassissimo, anzi nullo. E se passiamo all'altra parte, se cambiamo il punto di vista? Se cioè sono invece gli altri personaggi a sentire la pietà di Serafino Gubbio? La Stuchlíková dice che il sentimento di pietà comporta sentimento di superiorità. In effetti per altri personaggi Serafino è un nessuno, nessuno gli rivolge la parola se non è necessario. Anzi oltre alla pietà suscita Serafino anche turbamento, antipatia. Serafino è decisamente valutato dagli altri in modo negativo. E tenendo in mente proprio queste chiavi, possiamo facilmente capire per quale motivo Serafino dice che "la pietà è difficile a dare e a ricevere". Serafino, quindi, è molto capace di capire le emozioni altrui, però, sfortunatamente, è limitato, in quanto riesce solo a registrarli.

Il suo livello d'empatia è minimo. L'empatia cioè coinvolgimento emotivo, capacità di capire, sentire e condividere le emozioni delle altre persone in una determinata situazione. Essa è coniugata con altri sentimenti, ad esempio pietà. In questo senso esiste un'importante funzione sociale, e cioè capire quell'altro. L'empatia e capire quell'altro diventa l'elemento importante dell'interazione sociale. L'empatia è dunque un'importante condizione della comunicazione di supporto: e questo è probabilmente il suo primario significato. (Cit. Milan Nakonečný, *Lidské emoce*, Academia, Praha, 1995, p. 193.)

7.3 Il tema dell'occhio e il concetto dell'oltre

Nelle pagine seguenti della tesi vogliamo dedicarci ad un aspetto significativo dei *Quaderni*, e cioè la tematica dello sguardo e, con ciò irrimediabilmente coniugato il concetto dell'oltre. L'oltre nascosto dietro i fatti e comportamenti consueti che solo gli occhi del personaggio umorista riescono

ad afferrare. La presenza del senso della vista è tracciabile nell'arco di tutto il romanzo e svolge il compito di ritrarre un aspetto molto significativo della poetica del romanzo. Data dunque l'importanza di questa tematica non dobbiamo dimenticare di trattarla.

Prima di tutto è importante sottolineare che l'autore si serve frequentemente della semantica dell'elemento visivo. Le espressioni come "gli occhi", "lo sguardo", "guardare", "osservare" sono delle più ricorrenti di tutto il lessico dei *Quaderni*. E così come la ricorrenza riteniamo idoneo mettere in risalto anche il significato e l'intenzione che ha l'autore facendo uso di queste espressioni. Cioè che cosa vogliono trasmettere gli occhi, lo sguardo di Serafino Gubbio e di altri personaggi? Quale messaggio lanciano?

Immediatamente sulla prima pagina dei *Quaderni* il concetto dello sguardo è messo in risalto. Comunque è interessante che l'autore la riporta in una combinazione non del tutto consueta. L'autore descrive o per meglio dire definisce gli occhi di Serafino Gubbio come "*occhi intenti e silenziosi*". (*Quaderni*, p. 3.) Sofferamoci intanto su questa designazione: intenti, cioè gli occhi di chi si concentra molto ad osservare, chi non vuole perdere qualcosa di vista. Ma l'aggettivo silenzioso corrisponde o viene di solito abbinato al senso di udito e non a quello della vista. Quale connotazione può avere tale combinazione? Per trovare risposta a questa domanda, dobbiamo prima scoprire l'altra caratteristica, che l'autore combina con il senso della vista. Nel romanzo sono individuabili alcuni momenti che potremmo includere in questa tematica: e cioè la tematica della lingua degli occhi, o meglio sarebbe dire la tematica della lingua muta degli occhi.

Riportiamo l'osservazione di Serafino:

"Ma più strano ancora mi è sembrato questo: che quando invece a un certo punto, parlando, il suo sentimento s'è accostato – per così dire – alle lagrime, queste d'un tratto gli son venute meno. Mentre la voce gli s'inteneriva

e gli tremava, gli occhi, al contrario- quegli occhi insanguati e disfatti poc'anzi dal pianto- gli sono diventati arsi e duri: feroci. Quel ch'egli dice e i suoi occhi non possono dunque andar d'accordo. Ma è lì, in quegli occhi, e non in quel che egli dice, il suo cuore."(*Quaderni*, p. 127.)

Il presente brano spiega perfettamente la tematica della lingua degli occhi. I veri sentimenti non vengono svelati tramite il discorso, le parole sono, secondo Pirandello, soltanto un inganno. Dalla poetica dei *Quaderni* capiamo che i veri sentimenti possono essere trasmessi solo attraverso gli occhi, perché gli occhi non fanno mentire. Gli occhi rappresentano la finestra della nostra anima e solo attraverso essi possiamo intravedere quello che si trova nel più profondo. Come ha detto Serafino "quel ch'egli dice e i suoi occhi non possono dunque andar d'accordo", proprio osservando la disarmonia tra le parole pronunciate e l'espressione degli occhi, proprio qui si può osservare l'impossibilità di una comunicazione verbale sincera.

La falsità, l'ipocrisia, le menzogne si rispecchiano pienamente nella lingua. Invece la verità, i sentimenti sinceri li possiamo intuire soltanto dagli occhi, dal modo di guardare. È un momento importante in quanto è un momento di disfacimento: Pirandello nei *Quaderni* non traccia soltanto la parabola dell'impossibilità dei sentimenti veri, anzi va oltre e dice che questi sentimenti veri non possono essere svelati dai suoi personaggi tramite la comunicazione verbale.

Il discorso viene designato nei *Quaderni* come una simulazione di verità, come una non riuscita imitazione di verità. In effetti la comunicazione verbale e la lingua degli occhi sono messe in una netta opposizione.

Nei *Quaderni* infatti gli occhi hanno la capacità di parlare. La facoltà che viene normalmente abbinata alla lingua, Pirandello invece la coniuga con il senso della vista. Ecco, un breve commento di Serafino:

“Così mi dissero gli occhi della povera piccina.”

(*Quaderni*, p. 195.)

“La povera piccina” cioè Luisetta, neppure lei non riesce ad esprimere quello che sente. Al posto di lei invece, lo fanno i suoi occhi. Perché almeno gli occhi non li può consciamente controllare e dunque gli occhi svelano inconsciamente quello che la lingua non ammetterebbe mai. Di fatto, Maria Antonietta Grignani nella prefazione ai *Quaderni* conferma che “i dialoghi tra Gubbio e i comprimari variabili sulla scena sono per lo più muti.” (Cit. Maria Antonietta Grignani, *Prefazione ai Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.)

E proprio a questo punto possiamo finalmente intendere perché Serafino ha definito i suoi occhi come “intenti e silenziosi”. Silenzioso è lo scambio dei messaggi tra gli occhi di Serafino e gli altri personaggi. È un discorso in cui le parole non servono, in cui tutto viene detto soltanto tramite lo sguardo. E a questo punto è anche chiaro perché abbiamo definito Serafino come un mediatore: i suoi occhi “intenti e silenziosi” sono gli occhi di un mediatore, gli occhi che fanno da “mezzo” tra i personaggi dell’opera e i lettori. Serafino funge da mediatore e portatore della verità, dei veri sentimenti. Serafino “filtra” quello che gli altri personaggi del romanzo fanno, decodifica quello che viene detto, decifra il modo in cui guardano l’uno l’altro, il modo in cui si muovono. Serafino “traduce” ai lettori la materia: la denuda dalla maschera e presenta la materia nella sua cruda realtà.

È importante aggiungere che gli occhi scrutatori del protagonista suscitano inquietudine, turbamento. Del resto è logico che se uno intuisce, contrariamente alla nostra volontà, i nostri sentimenti e segreti più nascosti, ci sentiamo in pericolo. Temiamo che possa salire in superficie il profondo della nostra anima.

È importante ricordare che il tema dell’occhio, in quanto elemento visivo, non è l’unico ad essere sviluppato nei

Quaderni. C'è un altro oggetto che impone lo sguardo, ma che però alla sua volta non lo restituisce. Si tratta dell'occhio vitreo della macchina da presa. L'occhio artificiale dell'obbiettivo che impone uno sguardo freddo e vorace. L'occhio vitreo che causa la dissociazione dell'identità degli attori. Riportiamo la descrizione di Serafino che ritrae la ripresa di un film con la prima attrice della casa cinematografica *Kosmograph*, Varia Nestoroff:

“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.” (*Quaderni*, p. 43.)

Tramite questo passo passiamo direttamente all'altro caposaldo della poetica presentata nei *Quaderni*: e cioè il concetto dell'oltre. Prima di analizzare il concetto dell'oltre nella prospettiva dei *Quaderni*, dobbiamo capire che cosa intendeva l'autore con questo termine. Intanto ci serviamo del commento di Giancarlo Mazzacurati:

“Altro è (nella dizione pirandelliana) *oltre*: quell'oltre enigmatico che è nello sguardo, nei movimenti, nelle ragioni [...] e che nel *Saggio sull'umorismo* si definirà come una condizione che il sentimento interpreta poi in modo contrario al suo primo apparire, alla sua forma logica e razionale, mentre in altre opere diverrà un luogo ancor più remoto e metafisico, un desiderio di affidamento alla natura, di allungamento del tempo e della temporalità e insieme lo sgomento, l'annichilimento di un'improvvisa proiezione di sé nel vuoto e nell'infinito.” (*Giancarlo Mazzacurati, Pirandello nel romanzo europeo*, p. 226.)

Potremmo dire insomma che si tratta della proiezione dell'inconscio. È un al di là, la parte non visibile degli uomini e delle cose. L'oltre nella prospettiva dei *Quaderni* potrebbe essere definito come il volto denudato della persona,

cioè il volto vero, non nascosto dietro alla maschera. L'oltre è comunque il mondo in cui non esistono le forme e le finzioni che imprigionano l'uomo. È una percezione di vita che Serafino Gubbio desidera, ma la quale gli altri personaggi, a sua volta, fanno di tutto per nascondere. L'oltre possiamo intenderlo come il centro delle passioni, ossessioni, desideri, paure. L'oltre è tutto quello che l'uomo vorrebbe non si sapesse di lui.

Ed è appunto Serafino il quale riesce a decifrare, a decodificare la faccia non visibile dei comportamenti, dei gesti, degli sguardi: perché l'oltre, contrariamente alla volontà dell'uomo, traspare da tutto quello che l'uomo fa. Pirandello vuole con questa tematica rappresentare qualcosa di non visibile, metafisico. Vuole rappresentare l'oltre come una parte dell'io che l'uomo non riesce a controllare, una sfera in cui non troveremo le norme o le leggi sociali. Si tratta di una parte dell'anima dell'uomo slegata dalla società in cui vive. Nei *Quaderni* possiamo tracciare la tematica di come appare l'oltre nascosto di chi si mette in posa davanti alla camera da presa.

È appunto l'occhio scrutatore dell'operatore e l'occhio vampiresco della macchinetta da presa che fa trasparire la sfera dell'oltre. Sono gli occhi scrutatori che oltrepassano qualsiasi ostacolo e arrivano fino in fondo per mettere a nudo la personalità degli attori. Giancarlo Mazzacurati osserva:

“Lo sguardo di Serafino perde così ogni designazione di modalità, di soggettività. Il suo occhio «silenzioso», come i tanti specchi di cui era e ancor più sarà cosparsa la poetica pirandelliana riflette, rifrange ma non dialoga né comunica più.” (*Giancarlo Mazzacurati, Pirandello nel romanzo europeo, p. 256.*)

L'oltre dissocia, mette in evidenza il profondo inconscio. Perciò la prima attrice Nestoroff, per quanto abbiamo citato, non si riconosce nella propria immagine filmata. Sulla pellicola vede una persona che a lei resta sconosciuta, vede

una parte di sé stessa che non sapeva avesse in sé. Così si proietta sullo schermo chiaramente lo sdoppiamento della personalità, assistiamo allo straniamento del soggetto. La Nestoroff non riesce a percepire la propria immagine talmente alterata. L'oltre diventa specchio della nostra anima.

Riportiamo ancora una definizione dell'oltre di Giancarlo Mazzacurati:

“Questo 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.” (*Giancarlo Mazzacurati, Pirandello nel romanzo europeo, p. 257.*)

In questo momento del romanzo vediamo chiaramente i riflessi della poetica pirandelliana della non unità dell'io: la tematica della frantumazione della personalità, di cui abbiamo fatto una breve introduzione, è nei *Quaderni* con il concetto dell'oltre un dato facilmente identificabile. In effetti l'oltre pirandelliano così come viene descritto in presente romanzo è una fonte di sorprese, una fonte degli avvenimenti inaspettati.

Abbiamo già più volte menzionato che Serafino Gubbio suscita inquietudine nei confronti degli altri personaggi. Infatti per Giancarlo Mazzacurati l'astio degli attori sarà spiegato da Serafino/Pirandello come un trasferimento o un'attribuzione indebita di responsabilità per quel furto d'immagine e d'aura che essi subiscono attraverso la produzione meccanica. Qui abbiamo un altro motivo dell'astio nei confronti del narratore. Serafino, essendo capace di intravedere l'oltre negli uomini, incendia i sentimenti di antipatia. Riportiamo ancora una volta un commento pronunciato dal narratore il quale abbiamo già citato nei capitoli precedenti:

“C’è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena quest’oltre baleni negli occhi di un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate.” (*Quaderni*, p. 4.)

Dal presente brano possiamo intendere benissimo un altro aspetto della personalità di Serafino Gubbio.

Serafino ha la funzione di uno specchio. Specchio che riflette gli elementi dell’anima degli altri personaggi. Con la frase “c’è un oltre in tutto” il narratore vuole suggerire che oltre alla parte visibile delle cose, c’è una sfera che a molti resterà nascosta e, semmai gli viene svelata, allora non saranno capaci di percepirla.

L’oltre una parte degli uomini non dominato da forme, una sfera di verità, del mondo reale funzionerà come una riserva per l’autore. L’oltre rappresenta una garanzia dell’autore in quanto luogo non ancora inquinato della falsità. L’oltre è la proiezione dell’attitudine dell’autore verso la società: in questa tematica si fa chiaro il suo profondo pessimismo e la sua visione negativa del mondo. Dall’altra parte Pirandello lancia il messaggio che dietro a questo mondo visibile delle cose, c’è un qualcosa in cui proietta la propria speranza. La speranza non in un mondo migliore, bensì Pirandello crede in una sfera dalla quale traspare verità, la quale però, a sua volta, risulta ancor più difficilmente accettabile. Ed è appunto per questo motivo che Pirandello permette solo a pochi personaggi di entrare, di percepire l’oltre. Perciò Serafino Gubbio suscita turbamento: la verità degli altri che si specchia nei suoi occhi, il reale delle cose rinfacciato non può essere accettato in modo positivo. L’oltre dunque avrà per conseguenza l’isolamento di Serafino dalla società. La sua capacità straordinaria lo allontanerà non soltanto dal mondo circostante ma anche dalla vita stessa. Riportiamo ancora un commento sul concetto dell’oltre. Romano Luperini dice:

“L’accettazione, seppure realistica, della realtà impone allora allo scrittore i suoi tributi. Già Serafino

Gubbio, vedendo gli uomini immersi nella miseria della commedia sociale e nel lavoro delle istituzioni, aveva mostrato un «*oltre*» rispetto alla loro prospettiva di vita: ma quest' «*oltre*» indicava il margine critico in cui si collocava lo scrittore, finiva per identificarsi con la sua specola estraniata, col suo atteggiamento di osservatore negativo." (Romano Luperini, *Il Novecento*, p. 117.)

Abbiamo dedicato gran parte della presente tesi allo studio della personalità di Serafino Gubbio perché, come abbiamo menzionato subito all'inizio, la sua è una personalità complessa, complicata, una personalità che addirittura invita ad essere analizzata. Abbiamo studiato i capisaldi e gli aspetti più significativi del carattere del protagonista perché il suo carattere rappresenta il nucleo dei *Quaderni*. È il nucleo da cui tutta la storia prende spunto.

Se si vuole parlare della personalità di Serafino Gubbio, lo si deve fare usando dei termini come osservatore, testimone, personaggio-pensiero, scrutatore. È un uomo-macchina che si identificherà pienamente con la macchina da presa. L'uomo-macchina a cui non è destinata alcuna partecipazione attiva alla vita. La vita per Serafino diventa una sequenza di immagini osservata da lontano. Serafino resterà per sempre sigillato nella condizione di un "nessuno" dietro la macchina da presa.

8. Conclusione

Abbiamo stabilito per obiettivo della presente tesi fare un'analisi del romanzo di Luigi Pirandello *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, e in specie concentrarsi sullo studio della personalità del protagonista-narratore Serafino Gubbio. Nei primi capitoli abbiamo brevemente trattato la poetica dello scrittore siciliano per poter conseguentemente verificare, quali poetiche ed ideologie pirandelliane sono presenti nei *Quaderni*.

Abbiamo riportato una breve introduzione della poetica pirandelliana per poter inquadrare e classificare il presente

romanzo nella prospettiva dell'intera produzione di Luigi Pirandello. Abbiamo riscontrato, studiando vari saggi critici su Pirandello, che presente opera rappresenta proprio punto di passaggio tra la narrativa e il teatro, in quanto "rifiuta il riprodotto, la fotografia e il cinema in favore del teatro". (Franca Angelini, in *Nino Borsellino, Ritratto e immagini di Pirandello*, p. 120.)

Per quanto riguarda la poetica adottata da Pirandello in questo romanzo, vi sono individuabili vari capisaldi della sua arte. Ci siamo soffermati sul concetto della maschera e abbiamo riportato citazioni e passaggi del romanzo in cui si riflette tale tematica. Abbiamo saputo che la realtà dei *Quaderni* è piena di individui "mascherati". Un altro caposaldo della poetica pirandelliana sviluppata nei *Quaderni* è il concetto dell'oltre. L'oltre come la sfera non visibile delle cose e degli uomini. L'oltre funge da specchio che riflette, rifrange la pura verità. L'oltre come libro aperto in cui si può trovare tutto quello che i personaggi vorrebbero nascondere. Leggere in questo libro sarà però permesso solo a pochi, ed uno di questi pochi è appunto Serafino Gubbio.

Ed infine altro, ma non ultimo caposaldo che abbiamo individuato in presente opera è il profondo pessimismo dell'autore. Vi si rispecchia posizione di Pirandello che crede che l'uomo è immerso, non per sua scelta, in un mare senza orizzonti, in un determinato tempo e spazio. Pirandello sostiene che l'uomo è destinato a star male perché questo mondo non può concedergli un conforto, una speranza in una vita migliore. Pirandello sostiene che questo mondo è un posto insicuro, di cui non si può fidare. Nei *Quaderni*, insomma, sono presenti le filosofie e le correnti d'epoca: esistenzialismo, decadentismo, l'interesse per l'individuo e la sua vita interiore.

I *Quaderni* meritano notevole attenzione perché appunto qui Pirandello si misura direttamente con l'avveniente età

industriale. Qui emerge in pieno la sua posizione di profonda diffidenza verso le macchine. Pirandello segue le tracce della riduzione dell'uomo a cosa al contatto con la tecnica. Essa viene vista da Pirandello come strumento d'alienazione, di sostituzione del mondo naturale. Infine Pirandello avverte che le macchine sostituiscono l'uomo nelle funzioni e attività che prima erano svolte ed esercitate solo ed esclusivamente dall'uomo. E sono proprio i *Quaderni* che introducono questa problematica. Una problematica che conferma in pieno la maestria e genio di Pirandello in quanto egli individua questa problematica ancora prima che si faccia veramente attuale.

In presente tesi abbiamo prestato maggior attenzione allo studio della personalità di Serafino Gubbio. Ci siamo posti per obiettivo del nostro lavoro analizzare la personalità del protagonista-narratore, in quanto saper leggere il suo carattere diventa essenziale per capire il messaggio dell'opera a cui stiamo di fronte. Nel titolo abbiamo definito Serafino Gubbio come un uomo-macchina. Tale intitolazione è motivata non solo dal fatto che presente romanzo indaga sul ruolo delle macchine nella vita degli uomini, ma in particolare abbiamo scelto tale definizione per il fatto che Serafino e la sua macchina da presa rappresentano un patto che non si può rompere. È con la macchina che Serafino alla fine si identificherà pienamente, anzi egli diventa di suo possesso. Serafino sarà soltanto quella mano che non si stanca di girare, si sottometterà alla funzione esecutiva.

Abbiamo menzionato che la sua è una personalità complessa e complicata. È una personalità che a causa del disinganno nella sfera dei sentimenti riduce al minimo il proprio coinvolgimento emotivo. In aggiunta della professionale impassibilità diventa una "figura perfetta nel nuovo mondo". Di fatto, egli si lascia vincere dai sentimenti solo in rari momenti per poi vedere che i sentimenti e le passioni di quel mondo non sono che un inganno, e così Serafino sprofonda in un abisso ancora più profondo. Serafino, quindi, rinuncia a ogni

progetto, e si chiude nella morsa di uno “solo, muto e impassibile”. Altro aspetto del suo carattere che abbiamo messo in risalto è l’impersonalità. L’autore lo presenta come un soggetto spersonalizzato, privo di identità, come un uomo senza qualità. Pirandello si serve di tale mezzo per sottolineare la sua scissione tra l’uomo e l’oggetto. Abbiamo stabilito per obiettivo della presente tesi studiare il carattere di Serafino Gubbio. Vogliamo sottolineare che questo romanzo è molto ricco e ci sono varie tematiche e argomenti che potrebbero essere approfondite. La lingua del romanzo meriterebbe un’analisi approfondita. Una lingua che pur restando sempre tipica pirandelliana, cioè una lingua grigia, avvocatesca, rigida, ma che viene arricchita da un’estensione simbolica. Nel romanzo appaiono frequentemente i ritratti metaforici, grotteschi; Pirandello offre una lingua con espressioni comiche, ironiche, crudeli. Insomma, la lingua dei *Quaderni* è un progetto il quale sarebbe interessante a sviluppare.

Il concetto della maschera, considerazioni sul falso concetto dell’unità individuale, l’esistenza di un oltre, visione negativa del progresso, il pessimismo storico: tali tematiche e ideologie stanno alla base della presente opera. L’opera che con la sua struttura, con la critica della nuova società e dei nuovi ideali e con l’interesse per i moti interiori che travagliano l’individuo segna una nuova stagione della letteratura italiana. La stagione in cui Pirandello entra di prepotenza e che resterà fortemente segnata dalla sua presenza. E saranno proprio i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, il romanzo trascurato, con il quale Luigi Pirandello darà l’inizio al periodo più creativo della sua arte.

Vorrei ringraziare il docente Mgr. Paolo Divizia, Ph.D per avermi aiutato nella stesura e nella revisione finale di questa tesi.

Jana Bartošová

9. Bibliografia

- Arcangelo Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari, 1971.
- Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Editore Laterza, Roma-Bari, 2000.
- Graziella Corsinovi, *La persistenza e metamorfosi, Pirandello e Goethe*, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 1997.
 - Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971.
- Guido. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1986.
 - Carl Gustav Jung, *Slovník základních pojmů psychologie*, Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno, 2005.
- Romano Luperini, *Il Novecento*, Loescher editore, Torino, 1985.
- Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna, 1995.
 - Milan Nakonečný, *Psychologie osobnosti*, Academia, Praha, 1995.
 - Milan Nakonečný, *Lidské emoce*, Academia, Praha, 2000.
- Federico Vittore Nardelli, *La vita segreta di Pirandello*, Vito Bianco editore, Roma, 1962.
 - Federico Vittore Nardelli, *L'uomo segreto*, A. Mondadori editore, Verona, 1932.
 - Giovanni Nencioni, *Tra grammatica e retorica da Dante e Pirandello*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1986.
- Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Garzanti editore, Milano, 1993.
- Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Garzanti editore, Milano, 1995.
 - Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Newton Compton editori, Roma, 1995.
 - Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di Manilo Lovecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1973.
- Vladimír Smékal, *Pozvání do psychologie osobnosti, Člověk v zrcadle jednání a vědomí*, Barrister&Principal, Brno, 2002.

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)