

Varia contro Serafino.  
Costanti figurali in  
*Quaderni di Serafino*  
*Gubbio operatore*

**Valentino Baldi**

---

**1. Una polemica nota: romanzo-saggio vs romanzo d'appendice**

Nonostante l'alto profilo intellettuale di molti scrittori tra Ottocento e Novecento, in Italia ha quasi sempre prevalso l'esigenza di separare la meditazione dal racconto: *La storia della colonna infame* da una parte, *Fermo e Lucia* dall'altra. La controversa ricezione di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, il più esplicito tentativo italiano di romanzo a forte componente saggistica e riflessiva, è la prova di quanto la categoria non abbia mai goduto di grande fortuna. La svolta nella storia della critica è arrivata grazie a Giacomo Debenedetti, che ha inaugurato la formula del «romanzo da fare»,<sup>1</sup> esaltando le componenti saggistiche e meta-letterarie di questo diario intellettuale. Se la dominanza dei discorsi sui fatti è una delle costanti del Pirandello narratore *tout court*, questo è il romanzo in cui le parole sembrano avere una assoluta preminenza sulle azioni. La lettura di Debenedetti ha avuto due meriti: ha riconosciuto nei *Quaderni* una delle prove più alte del Pirandello prosatore, riservandogli uno spazio di poco inferiore a *Il fu Mattia Pascal* e molto superiore a *Uno, nessuno e centomila*, uno dei testi che sembra aver tenuto meno alla prova del tempo; ha accumulato un numero impressionante di spunti interpretativi, dai ritratti caricaturali al predominio dell'interiorità sulla rappresentazione della realtà esterna (l'«oltre», il «di là da sé stessa»)<sup>2</sup>. Il limite di questa interpretazione non è imputabile a Debenedetti, quanto al dibattito critico successivo: la sua proposta si è trasformata in vulgata, squalificando la trama a vantaggio del commentario e confermando una lettura molto appiattita sul testo. Nella stessa direzione si era mossa l'analisi di Benjamin, che ha consacrato internazionalmente *Quaderni* trasformandolo in un bacino di temi del-

1 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 2001, p. 257. Sulla ricezione critica del romanzo si veda M. Ganeri, *Pirandello romanziere*, Rubbettino, Catanzaro 2001, pp. 181-197.

2 L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 2003, vol. 2, p. 519 e p. 558. D'ora in avanti a testo come Q.

la modernità: la caduta dell'aura; il disagio dell'individuo nella società delle macchine; l'impossibilità dell'artista di sottrarsi alla logica del profitto; la nuova estetica fondata sulla riproduzione infinita.<sup>3</sup> Le due letture si sono fuse e stratificate, producendo una sorta di ibrido tra letteratura e sua interpretazione: *Quaderni* si è così trasformato in un sismografo per misurare il disagio da modernizzazione. Gli innumerevoli ritratti di artista-intellettuale nel romanzo – Simone Pau, il violinista, Serafino, il senatore Zeme, Aldo Nuti – hanno consolidato questo primato tematico, favorendo l'interpretazione del romanzo come allegoria di un'arte reificata nell'epoca della riproducibilità tecnica. Contemporaneo ma distante dagli entusiasmi futuristi, Serafino – spesso sovrapposto a Pirandello – è un intellettuale critico con la modernizzazione, ma che ambisce provocatoriamente a sposarne la perfezione fino a raggiungere una totale reificazione. Il suo mutismo finale è la conseguenza della dialettica esplosiva sottesa al romanzo: Serafino, diviso fin dal titolo tra funzione intellettuale e ruolo di operatore, descrive il disagio prodotto dalle macchine, ma non trova altra strada che introiettarne i modi, seguendo un percorso già evidente dalle prime battute del romanzo. «Studio [...]. Conosco [...]. Guardo [...].» (*Q*, pp. 519-520): i primi tre verbi all'indicativo anticipano quella passività dell'osservatore muto che «spiega» e non vive.

Questa vulgata critica ha generato due problemi. Uno, più ampio, riguarda il rischio di sovrapporre le speculazioni di Serafino Gubbio alle idee di Pirandello, con particolare riferimento agli anni di genesi, pubblicazione e revisione del romanzo. Il secondo ha a che fare con le dinamiche tra letteratura e cinema da un lato, e tra romanzo di riflessione e romanzo d'appendice dall'altro.

## 2. Un romanzo modernista

L'importanza di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* è cresciuta di pari passo con lo sviluppo del dibattito sul modernismo italiano.<sup>4</sup> Le ragioni sono sia storiografiche che teoriche. La storia editoriale del romanzo copre il decennio 1915-1925 (prima pubblicazione a puntate in «La Nuova Antologia» e uscita in volume con il titolo definitivo per Bemporad), un arco cronologico strategico per la proposta critica sul modernismo italiano,<sup>5</sup> con l'uscita di opere all'altezza dello sperimentalismo europeo ancora oggi centrali nel canone occidentale: *Il porto sepolto*, *Bestie*, *Con gli occhi chiusi*,

3 Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2014.

4 Cfr. R. Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018, p. 32.

5 Si veda la proposta di periodizzazione di Castellana a proposito del realismo modernista: R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXIX, 1, gennaio-aprile 2010, pp. 23-45.

*La coscienza di Zeno, Ossi di seppia. Quaderni* sembra un romanzo cucito su misura per chi propone un *Italian High Modernism*: sperimentale nella forma, che fonde melodramma romanzesco, riflessione, frammento; critico con l'avanguardia futurista, di cui costituisce il controcanto; costellato di tematiche tipiche del primo Novecento, fra cui risalta la dialettica fra progresso tecnologico e perdita di mandato sociale per artisti e intellettuali. Eppure, sembra che siano proprio simili condizioni ideali ad aver fortificato due pregiudizi che si incontrano già nell'interpretazione debenedettiana: il primo riguarda il rapporto tra letteratura e cinema e attribuisce alla prima una capacità di denuncia, lasciando al cinema l'ingrata posizione di arte costitutivamente compromessa con il mercato; il secondo ha a che fare con l'inessenzialità del *feuilleton* che avviluppa tutti i personaggi. A seguire questa linea di lettura si è mossa la maggioranza della critica degli ultimi quarant'anni, sia dentro che fuori dal dibattito sul modernismo. È estremamente frequente imbattersi in giudizi simili a questi: «Luigi Pirandello ha ben altro in testa che il romanzo d'appendice, egli affronta il mondo del Cinema con l'intento di denigralo, vale a dire con l'intento di spiegare come il cinema non sia arte, ma sia piuttosto una non-arte»;<sup>6</sup> «Serafino ha metabolizzato lo shock provocato dalla rivelazione dello strappo nel cielo di carta e i suoi occhi, abituati a cercar l'oltre, non possono che constatare l'inganno della finzione e individuare [...] nulla di più che la "meraviglia" posticcia della proiezione cinematografica»;<sup>7</sup> la trama del romanzo è un «truce amalgama di luoghi antichi da *feuilleton*».<sup>8</sup> Un primato tematico, capace di cogliere un messaggio che il testo dichiara ripetutamente, per di più fondendo a-problematicamente la prospettiva di «Serafino» con le posizioni di «Luigi Pirandello». Simile nelle conclusioni, ma non privo di una sensibilità analitica, è il contributo di Spizzo, che si è focalizzato sul personaggio melodrammatico per eccellenza, Varia Nestoroff: «Serafino Gubbio registra, con una impassibile meccanicità, ciò che una donna votata alla morte dispone di fronte alla sua macchina da presa come altrettante lettere che non cessano di risciversi».<sup>9</sup> Meccanizzazione, mercificazione, pulsione di morte: la svalutazione dell'intreccio e il primato tematico si fondano sul corollario per cui il cinema è un universo disforico sia nella prospettiva della trama – gli attori e le dive si muovono in contesti posticci e conducono vite melodrammati-

---

Varia contro  
Serafino.  
Costanti figurali  
in *Quaderni di  
Serafino Gubbio  
operatore*

6 F. De Michele, *I «Quaderni di Serafino Gubbio operatore» e i vantaggi del Modernismo*, in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916-2016)*. Atti del 53° Convegno internazionale di studi pirandelliani, a cura di S. Milioto, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2016, pp. 57-68: p. 61.

7 A. Mauceri, *Alla ricerca del bandolo. Attraversamento formale dei «Quaderni di Serafino Gubbio operatore»*, in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916-1926)*, cit., pp. 79-94: p. 83.

8 R. Scrivano, *Crisi dell'identità e crisi della comunicazione nei «Quaderni di Serafino Gubbio operatore»*, in «Esperienze letterarie», 20, 1, 1995, pp. 36-37.

9 J. Spizzo, «*I quaderni di Serafino Gubbio operatore*», o *l'incessante scrittura del reale*, in «Rivista di studi pirandelliani», XII, 12/13, dicembre 1994 (terza serie), pp. 13-20: p. 20.

che alla ricerca di *choc* –, sia rispetto ai temi, con autore e narratore disgustati da una forma d'arte meccanica, ripetitiva e dedita solo alle «più stupide finzioni» (*Q*, p. 573). In pochissimi si sono confrontati attentamente con le finzioni posticce per ricercare quella che Brooks ha definito «immaginazione melodrammatica»: una pressione che il narratore dei melodrammi romanzeschi esercita «sulla superficie delle cose». <sup>10</sup> In *La trama dei «Quaderni di Serafino Gubbio operatore»*, Stasi ha provato a rompere questa convenzione, rifiutando di trattare il romanzo come documento e seguendo puntualmente lo sviluppo delle vicende: «la critica sulla narrativa pirandelliana si è dedicata prevalentemente a un'analisi dei temi, trascurando in genere lo sviluppo diegetico, tanto da incorrere a volte in alcune sviste, non sempre insignificanti, nei riassunti delle trame ai quali si trovava costretta da noiose esigenze espositive». <sup>11</sup> Anche Castellana ha seguito questa strada, mettendo in discussione il punto di vista di Serafino, nonché il comandamento che individua nel romanzo «riflessivo» <sup>12</sup> la modernità dell'opera. I critici che hanno invertito i termini della questione, studiando *Quaderni* dalla prospettiva cinematografica, hanno generalmente progredito di più nell'interpretazione, perché sono stati costretti ad allontanarsi dalla vulgata critica dominante. A partire dagli studi di Petronio, Cudini e Callari, <sup>13</sup> Corsinovi ha ricostruito i rapporti tra Pirandello e il cinema, rilevando come le sue critiche siano sempre state rivolte all'incapacità degli addetti ai lavori di far progredire davvero quest'arte. <sup>14</sup> Tra il 1915 e il 1925 le posizioni di Pirandello nei confronti del cinema mutano drasticamente: <sup>15</sup> le cause sono soprattutto economiche, con l'autore sempre più assediato da richieste di trasposizioni cinematografiche tratte dalle sue opere, ma non va trascurato lo sviluppo di una teoria pirandelliana sul cinema. In un'intervista pubblicata sul «Popolo d'Italia» nel 1928, Pirandello parte da considerazioni sulla tecnica teatrale per riflettere sul potenziale espressivo del cinema:

Tropo spesso il cinematografo esprime, con gran lusso di dettagli perfetti, originalissimi, un contenuto gramo ed ingenuo, per non dire peggio. Leggi di domanda e d'offerta, richiesta del pubblico, ragioni commerciali. E va bene. E l'arte, non ha forse l'arte anche lei i suoi diritti? È appunto

10 P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. di D. Fink, Pratiche, Parma 1992, p. 17.

11 B. Stasi, *La trama dei «Quaderni di Serafino Gubbio operatore»*, in «Per leggere», IV, 6, 2004, pp. 79-123: p. 81.

12 Castellana, *Finzione e memoria*, cit., p. 36.

13 G. Petronio, *Pirandello e il cinema* e P. Cudini, *Elementi di una teoria del cinema in Luigi Pirandello*, in *Pirandello e il cinema*. Atti del Convegno di Agrigento, a cura di E. Lauretta, Sarcuto, Agrigento 1978; F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991.

14 G. Corsinovi, *Pirandello e la settima arte: persistenza e metamorfosi di un'ideologia estetica*, in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916-2016)*, cit., pp. 111-124.

15 Cfr. F. Andreazza, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Bulzoni, Roma, 2008, pp. 83-96.

sotto questo aspetto ch'io dico che il contenuto attuale del cinematografo è ingenuo e grammo e dovrei aggiungere improprio. [...]

Ho delle idee mie. Vedrà. In teatro io sono stato un rivoluzionario. Vorrei, se potessi – e son certo che potrò – portare anche nel campo cinematografico la rivoluzione ch'io sogno. In questo Murnau forse mi seguirà, mi capirà, m'aiuterà a trovare i grandi capitali che occorrono per realizzare ciò che ho già definito dentro di me...<sup>16</sup>

Il riferimento a Murnau ci parla di un progetto mai realizzato, ma a cui Pirandello teneva molto: la trasposizione filmica di *Sei personaggi in cerca d'autore*.<sup>17</sup> La natura della rivoluzione cinematografica è descritta nel dettaglio:

Cosa occorre al cinematografo? Occorre» sottolinea il Maestro «occorre levargli la parola. E forse non come lei intende: sull'eliminazione graduale o totale delle didascalie tutti sono infatti d'accordo. Quando dico "levargli la parola" intendo strappargli il tessuto, il contesto logico. Fargli esprimere l'incosciente o, se meglio le piace, il suo cosciente: tutto ciò che alla parola si ribella: la materia del sogno. Si può raccontare un sogno a parole?<sup>18</sup>

Nobili ha collegato l'ultima fase della novellistica pirandelliana – onirica, indeterminata, analogica – a simili dichiarazioni di poetica.<sup>19</sup> Vedremo tra poco come l'idea di un cinema in grado di cogliere i movimenti analogici dell'«incosciente» o dell'«indeterminato»<sup>20</sup> sia già in germe in alcune scene melodrammatiche di *Quaderni*.

### 3. Costanti figurali

Il 1° aprile del 1915, la rivista «Noi e il mondo» pubblica un «amichevole interrogatorio» sulla guerra rivolto a intellettuali e personaggi pubblici. Pirandello scrive un passo intriso di lemmi e formule che ritroviamo in *Si gira...*, che uscirà a puntate sulla «Nuova Antologia» tra il giugno e l'agosto dello stesso anno, dopo una trattativa fallita con il «Corriere della Sera»:<sup>21</sup>

Varia contro  
Serafino.  
Costanti figurali  
in *Quaderni di  
Serafino Gubbio  
operatore*

- 16 L. Pirandello, *Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, p. 1355.
- 17 L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore. Novella cinematografica*, trad. it. di M. Cometa, con un'introduzione di U. Cantone, Casagrande, Bellinzona 2017.
- 18 Pirandello, *Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, cit., pp. 1355-1356.
- 19 Cfr. C.S. Nobili, «La materia del sogno». *Pirandello tra racconto e visione*, Giardini, Pisa 2017.
- 20 Pirandello, *Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, cit., p. 1356.
- 21 Cfr. G. Ferroni, *Nota al testo*, in L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di G. Ferroni, Giunti, Firenze 1994, pp. 195-197. Ardizzone ha rilevato il parallelismo tra questa dichiarazione e *Quaderni*: M. Ardizzone, *Metabolizzazioni letterarie: da Cena a Pirandello*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. Elli e G. Langella, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 327-362.

Assistevamo prima, nei serragli, al pasto delle belve. Assistiamo ora a un pasto più mostruoso: al pasto delle macchine impazzite. Io vedo così questa immane guerra, sotto questa specie. Guerra di macchine, guerra di mercato. L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, come ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industrie, doveva fabbricarsi di ferro, d'acciaio le sue nuove divinità e divenir servo e schiavo di esse. Ma non basta fabbricarle, le macchine: perché agiscano e si muovano debbono per forza ingoiarsi la nostra anima, divorarsi la nostra vita. Ed ecco, non più soltanto idealmente, ma ora anche materialmente, se la divorano. Sette uomini – dicono – al minuto: per il trionfo dei prodotti industriali d'una nazione diventata, non pur nei cantieri, anche negli animi e negli ordini, metallica, un immenso macchinario.<sup>22</sup>

La conflittualità simbolica tra macchine e civiltà, con una figuratività che coinvolge piano materiale («ingoiarsi», «divorano») e metafisico («divinità», «anima», «animi»), rimane costante negli anni, come dimostrano altre due interviste. La prima, già citata, è apparsa su «Il popolo d'Italia» il 4 ottobre 1928:

«...Bisogna dar da mangiare alle macchine!» esclama accalorandosi il Maestro. «Finora il grande meccanismo è girato a vuoto, non ha trovato materia che metta in moto euristicamente tutti i suoi stantuffi e tutte le sue ruote. Va, in altri termini, perpetuandosi una sproporzione colossale tra mezzi d'espressione disponibili e la povertà della materia da esprimere e, insomma, non esiste ancora una fantasia capace di avvantaggiarsi in pieno degli immensi progressi della tecnica. Per questo generalmente si vedono – come lei giustamente osservava poc'anzi – delle messe in scena che mettono in scena... se stesse. Affinché la messa in scena risponda al suo scopo, bisogna che sorga il grande artista capace di appagare, inventando, la fame, la vorace fame delle macchine».<sup>23</sup>

La seconda è stata pubblicata due anni dopo sul «Corriere della Sera», il 28 ottobre 1930:

Sotto il rispetto filosofico si può anche biasimare la civiltà mossa dal gioco oleoso degli ingranaggi. «Se io fossi arbitro dei destini del mondo» dice Pirandello, socchiudendo l'occhio sinistro quasi a strizzarlo «sopprimerei le macchine e tutti quelli che le hanno inventate!» La macchina esaspera Pirandello. «Essa divora ogni cosa» dice «esprime la vita solo in superficie, per nulla in profondità. Ma anche l'espressione superficiale scompare, perché la macchina, mentre la manifesta, la divora. Tempo e spazio finiranno nel nulla. S'arriverà a un giorno di tale esasperazione meccanica che sarà forse la stessa macchina a distruggersi. Già nelle strade di Nuova York non mette più conto di andare in automobile, tanta è la ressa delle

22 L. Pirandello, *La guerra: il pasto delle macchine impazzite*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 1112.

23 Pirandello, *Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, cit., p. 1355.

vetture, l'impossibilità di procedere e l'utilità di scendere e andare a piedi per fare più presto».<sup>24</sup>

Le tre citazioni dimostrano l'estrema versatilità del lemma «macchina» nella riflessione pirandelliana sull'estetica.<sup>25</sup> Se nel primo intervento è impiegato per indicare gli armamenti tecnologici,<sup>26</sup> nel secondo è utilizzato per le macchine di scena teatrali, mentre la terza occorrenza è più generica, perché comprende l'insieme sottinteso nelle prime due sinceddoci: macchine come manifestazione del progresso, come quelle che compaiono nelle parti meditative del *Fu Mattia Pascal*. L'intervista pubblicata sul «Corriere» si svolge a Milano, Pirandello è nella hall di un albergo e sta leggendo *Scènes de la vie future* di Georges Duhamel, un libro che parla di Stati Uniti e di progresso tecnico, sociale e industriale, come già faceva l'incipit di *Si gira...* È come se le previsioni pirandelliane non si fossero molto evolute dal 1915 al 1930. *Quaderni* può essere letto come un romanzo denso di venature distopico-paranoidi in cui le macchine risucchiano completamente anima, umanità e arte, in un contesto in cui è sempre più difficile proteggere il desiderio. Previsione in linea con le paure dell'epoca, ma incapace di anticipare che proprio su desiderio e godimento farà leva la persuasione capitalistica dopo gli anni Cinquanta.<sup>27</sup>

Nei *Quaderni* ritroviamo con insistenza la metafora macchine-bestie, che attinge al campo semantico del mangiare, producendo effetti grotteschi: «gli antagonisti di Serafino sono tutti designati con metafore zoologiche; il mondo intorno a lui è cosa morta, un libro, ma precisamente un bestiario».<sup>28</sup> Mettendo in linea i principali luoghi testuali in cui si registrano le occorrenze della costante paradigmatica, risalta una densità nei *Quaderni* primo, terzo e settimo, sempre in corrispondenza delle parti più saggistiche (Appendice A).

Varia contro  
Serafino.  
Costanti figurali  
in *Quaderni di  
Serafino Gubbio  
operatore*

24 L. Pirandello, *L'Europa, l'America, la scena, lo schermo*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 1384.

25 Cfr. M.A. Grignani, *Il romanzo sul cinema*, in *Il cinema e Pirandello*. Atti del 40° convegno internazionale di Agrigento, 5-8 dicembre 2003, a cura di E. Lauretta, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2003, pp. 75-99: pp. 83 sgg.

26 Franca Angelini ha approfondito il rapporto tra l'uomo e la macchina considerandolo alla base della nascita di *Quaderni*: «Diversamente dal contemporaneo espressionismo tedesco, in cui lo shock della guerra agiva sui "figli", come desiderio e necessità storica del parricidio, responsabile del disastro presente, Pirandello assume la difesa dei "padri" e tenta una difficile conciliazione delle due generazioni nella degradazione presente che le coinvolge in egual misura. | È ancora in questo momento che lo scrittore riflette sul rapporto tra l'uomo e la macchina, che in senso storico significa rapporto tra sé e la guerra e in senso artistico tra letteratura o teatro, e il cinema; da questa riflessione, che lo impegna in modo totale, esce un romanzo insieme totalmente novecentesco e totalmente arcaico, il *Si gira...*, ambientato nella moderna metropoli cinematografica, in una Roma paesana e babelica, popolata di fantasmi, di figure eccentriche e stonate, tutte fuori posto, estranee, nemiche; fantasmi di una città sognata, si direbbe, emersi da zone profonde della vita immaginaria dello scrittore e, per lui, di Serafino Gubbio» (F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Marsilio, Venezia 1990, p. 20).

27 Cfr. V. Baldi, *Desiderio e distopia. Mappe del disagio da Pirandello a Burroughs*, in «Esperienze letterarie», 4, 2013, pp. 101-112.

28 Angelini, *Serafino e la tigre*, cit., p. 21.

La relazione macchine-bestie viene a configurare una macrofigura di spostamento che include metafore, similitudini e personificazioni ed è in conflitto con l'altra componente figurale delle bestie nel romanzo: gli attori, in particolare, Varia Nestoroff, Aldo Nuti e Carlo Ferro. La rappresentazione delle macchine è caricaturale e si fonda su una commistione di elementi che attingono dall'umano e dal bestiale, accomunati dal campo semantico del mangiare.<sup>29</sup> L'effetto grottesco è ottenuto attraverso il ricorso a insetti e animali repellenti – un calabrone, un pachiderma, vermi solitari, ragni – quasi sempre accostati al colore nero. Ardizzone ha sostenuto che la metafora delle macchine ha un legame con il denaro, poiché si collegherebbe al tracollo finanziario di Pirandello:<sup>30</sup> in effetti il dissesto economico si unisce alla metafora delle macchine bestiali che divorano l'anima nell'apologo del violinista muto, uno degli episodi più studiati del romanzo. La costante figurale è leggermente modificata (non si tratta della consueta macchinetta da presa, ma di una monotype nera e pachidermica che ingoia inchiostri per produrre libri), ma il messaggio è ben evidente: «La bestia sconcia che rumina creatività per ricavarne arte mercificata e finta è l'oltre che Serafino scorge guardando l'acclamazione del progresso dell'era contemporanea»;<sup>31</sup> «Il violinista anonimo, vittima annichilita delle macchine bestiali, condivide con Serafino pure il destino finale».<sup>32</sup> Nonostante un esito simile, le parabole dei due personaggi sono, però, molto diverse. Mentre il violinista rappresenta un artista incapace di scendere a patti con capitalismo e meccanizzazione, lo statuto di Serafino è molto più compromissorio, come rilevato da Luperini: «I due livelli della narrazione sono genialmente uniti nella figura del narratore-personaggio che è, insieme, un prodotto della civiltà delle macchine e un soggetto capace di riflettere sulla condizione propria e altrui; figura della reificazione e della vendetta contro di essa».<sup>33</sup> L'obiettivo provocatorio di raggiungere la perfezione delle cose, il suo sguardo polemico nei confronti della contemporaneità, le emozioni vissute (che aumentano a partire dal Quinto quaderno con l'ingresso in scena di Aldo Nuti e il progressivo interessamento per Luisella) testimoniano la complessità di uno dei personaggi più riusciti della narrativa pirandelliana. La sfiducia per il modello di intellettuale rappresentato dal violinista è, invece, già *in nuce* in questo articolo del 1890:

E da che siamo sulla scena, restiamoci. Certo, nessun popolo più che il Greco ha goduto di quell'armonia interiore derivante dall'esatta concezione della vita e dell'uomo.

29 Cfr. V. Baldi, *Regime metaforico e rappresentazione caricaturale nella narrativa di Pirandello, Svevo, Tozzi e Gadda*, in «allegoria», 73, 2016, pp. 32-49.

30 Ardizzone, *Metabolizzazioni letterarie*, cit., pp. 322-335.

31 Mauceri, *Alla ricerca del bandolo*, cit., p. 87.

32 *Ivi*, p. 88.

33 R. Luperini, *Pirandello*, Laterza, Bari 2000, p. 71.

È appunto questa armonia – sia detto di passaggio – che ora manca a noi, a causa delle nostre condizioni morali e sociali, e però non abbiamo ancora un teatro, e checché si faccia e si dica, difficilmente l'avremo. I Greci che l'ebbero, ebbero anche un teatro glorioso, perché poterono serenamente contemplare ogni *errore*, cui deve sempre fatalmente seguire una *catastrofe*. Noi sentiamo troppo, *soffriamo* troppo: la nostra vita è per se stessa drammatica, però non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati.<sup>34</sup>

Un'arte sentimentale costruita sul modello classico – il teatro greco – non è più pensabile nella contemporaneità: considerare i percorsi di Serafino e del violinista come speculari riduce la potenza di uno sguardo ricco di contraddizioni e più maturo rispetto a quello di un artista caricaturizzato perché totalmente imbevuto di elementi patetico-sentimentali. Come ha sottolineato Ganeri, «Serafino [...] si integra e al tempo stesso rifiuta per sempre le relazioni umane».<sup>35</sup>

Nel terzo e nel settimo Quaderno, la costante bestie/insetti-macchine entra in contatto con la seconda serie figurale per cui la bestia è assimilata – soprattutto per metafora e similitudine – agli uomini, con una sovrapposizione dei campi semantici di ferocia, istintività e autenticità. Grignani ha parlato di «campi metaforici incrociati», segnalando la comune «convergenza verso il registro animale»<sup>36</sup> di macchine e attori, mentre Ardizzone ha analizzato più a fondo la «presenza simultanea» di elementi tecnologici, teriomorfici, entomologici, «di metabolizzazione» e di «autenticità».<sup>37</sup> Finora, però, nessun interprete ha valutato la convergenza nei termini intermedi tra veicolo e tenore delle metafore, preferendo insistere sul conflitto tra tecnologia e autenticità. L'azione di Serafino nel settimo Quaderno, dopo la tragedia che si è consumata nella gabbia, è estremamente significativa, perché rappresenta plasticamente questa simultaneità: la cinepresa nera si nutre dei cadaveri della tigre, di Aldo e di Varia, assorbendone gli ultimi istanti di vita. La costante ritorna soprattutto nei Quaderni primo, secondo, quinto e settimo (Appendice B). A questi luoghi si uniscono le continue metafore teriomorfiche rilevate da Grignani: «L'attore Carlo Ferro è un *orso*, Cavalena un *capro scorticato* con parrucca e cappellaccio; il filosofo Simone Pau, come i compagni dell'ospizio, un *lumacone* ignudo; Varia Nestoroff volta a volta una *tigre* o una *vipera*; Aldo Nuti un *sorcetto* oppure “il farfallino, senza sospetto della ragna”, ossia della rete in cui lo rinchiude l'attrice fatale (VII, 1, 192)».<sup>38</sup>

---

Varia contro  
Serafino.  
Costanti figurali  
in *Quaderni di  
Serafino Gubbio  
operatore*

34 L. Pirandello, *La menzogna del sentimento nell'arte*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 68.

35 Ganeri, *Pirandello romanziere*, cit., p. 186.

36 Grignani, *Il romanzo sul cinema*, cit., p. 84.

37 Ardizzone, *Metabolizzazioni letterarie*, cit., p. 335.

38 Grignani, *Il romanzo sul cinema*, cit., p. 85.

L'intreccio di queste due serie di costanti, accomunate dall'occorrenza delle bestie, si fonda su caratteristiche semantiche antitetiche quali ferocia, istintività, meccanizzazione, artificialità, autenticità. Gli studi sul bestiario pirandelliano collegano gli animali a un'autenticità primigenia,<sup>39</sup> proposta che però sembra escludere l'equazione "macchine = insetti/bestie". Per comprendere meglio tutti gli aspetti di questo compromesso semantico è necessario muoversi oltre le parole di Serafino, restando focalizzati sul testo e sui suoi dettagli.

Valentino  
Baldi

#### 4. Sudore e cerone: l'umorismo cinematografico delle macchine

L'indifferenza di Serafino nei confronti di Varia Nestoroff è un mito letterario in crisi da diversi anni. Ganeri ha lavorato sulle affinità che legano narratore e protagonista femminile: «L'attrice è conscia del male che fa agli altri, e sa di farlo per calcolo e con freddezza. Per questo, ha in sé qualcosa che gli altri non comprendono e che lei stessa non capisce bene»,<sup>40</sup> ma già Sogliuzzo aveva ipotizzato che i comportamenti di Serafino nascondessero un'attrazione che lo coinvolge attivamente nel circolo di pulsione distruttiva della donna.<sup>41</sup> Segue la stessa linea Castellana, che rilegge la scena della «danza dei pugnali» nel quinto Quaderno come una messa in scena pornografica, capace di contraddire l'auto-dichiarata impassibilità dell'operatore. Anche se contesta l'idea di un'attrazione erotica, Stasi ha sottolineato le innumerevoli contraddizioni di un «narratore ipocrita»<sup>42</sup> che spesso lascia trapelare voci altre. Sia la lettura di Castellana che quella di Stasi ci suggeriscono di diffidare di Serafino a partire da Varia, anche se Castellana si sofferma sulla corporalità della donna, mentre Stasi insiste sulle sue capacità di attrice: «sarà ancora più evidente che i difetti della recitazione di Varia, il suo uscire dal campo, siano i segnali appariscenti di una sua tormentata autenticità, di una capacità di rivitalizzare gli stereotipi più triviali ("le più stupide finzioni") attraverso un eccesso di partecipazione, attraverso una interpretazione "scomposta" che non può non ricordare la definizione pirandelliana dell'umorismo come arte dello scomporre».<sup>43</sup>

Un aspetto trascurato finora riguarda le capacità dialettiche del personaggio femminile. Varia è un corpo desiderato ossessivamente e un'attrice originale, ma è anche una voce capace di costruire un regime di verità alternativo a quello di Serafino. Nel quinto Capitolo del terzo Quaderno,

39 Cfr. F. Zangrilli, *Il bestiario di Pirandello*, Metauro, Fossombrone 2001.

40 Ganeri, *Pirandello romanziere*, cit., p. 166.

41 R. Sogliuzzo, «Si gira...», *un'amara parabola della tecnologia moderna*, in *Il romanzo di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Palumbo, Palermo 1976, pp. 169-181.

42 Stasi, *La trama dei «Quaderni di Serafino Gubbio»*, cit., p. 99.

43 *Ivi*, p. 101.

Serafino e la Nestoroff si incontrano per la prima volta nel tempo del racconto al cospetto della tigre in gabbia. La conversazione procede a stento e i commenti di Serafino occupano molto più spazio delle battute di dialogo: il suo tentativo di screditare le parole dell'attrice si fonda su una strategia retorica che accumula figure di negazione e preterizione: «Non si sta invano» (Q, p. 579); «Ma la colpa, in verità, non era soltanto mia e della tigre» (*ibidem*); «Non intese la domanda» (Q, p. 580); «Non avevo ancora, e non ho tuttora, alcun motivo di crederlo. Dalle domande che accortamente le rivolsi per chiarirmene, non ho potuto almeno acquistarne certezza. | Non so perché» (*ibidem*); «A seguitare non ci saremmo mai intesi» (Q, p. 583). L'incomunicabilità esibita è motivata attraverso un ricorso ai due piani presenti nei *Quaderni*: «A seguitare, non ci saremmo intesi; perché se a me stava a cuore la tigre, a lei il cacciatore» (*ibidem*). Serafino, scorrettamente e meta-narrativamente, relega Varia nel melodramma, con i suoi amazzini per Aldo Nuti e Carlo Ferro. Ma è sul piano meditativo che l'attrice sta sfidando l'operatore, che infatti ne riconosce la raffinatezza: «Mi disse, acutamente» (Q, p. 582); «Sorrisi dell'arguzia della sua logica» (*ibidem*). Rispettando una tradizione romanzesco-melodrammatica che trova in Balzac e Henry James i suoi esempi più alti, Varia coglie un'essenzialità più vera di quanto il commentario di Serafino riesca a fare: «quelle tonalità iperboliche e intense fanno emergere con grande chiarezza i conflitti veramente cruciali fra i personaggi, assai più di quanto si verificherebbe con un'accurata ricostruzione dei modelli di comportamento». <sup>44</sup> L'argomentazione svalutata dalle preterizioni ha due movimenti. Nel primo ritorna la costante figurale che ruota attorno alla bestia: «Voleva saper da me, se mi parese che la professione dell'attore fosse tale, che una qualsiasi bestia (anche non metaforicamente) si potesse crederla atta, senz'altro, a esercitarla» (Q, pp. 579-580). La cataresi esplicitata è subito ricondotta entro la cornice romanzesca («il dubbio mi sorse, che forse le fosse arrivata la notizia che Aldo Nuti, non so ancora da qual parte, stia cercando la via per entrar qui», Q, p. 580). Ma il vero cuore dialettico riguarda il rapporto tra verità e finzione, «bestia finta» e «bestia vera» (Q, p. 582). Mentre Serafino depreca il sacrificio che verrà imposto a un vero animale da consacrare a un'arte posticcia, la Nestoroff distingue, «acutamente»:

– Chi ve lo dice? – rimbeccò pronta. – Sarà finta la parte del cacciatore; ma di fronte a questa bestia *vera* sarà pure un uomo *vero*! E v'assicuro che se egli non la ucciderà al primo colpo, o non la ferirà in modo d'atterrarla, essa, senza tener conto che il cacciatore sarà finto e finta la caccia, gli salterà addosso e sbranerà *per davvero* un uomo *vero*. (Q, p. 582)

---

Varia contro Serafino. Costanti figurali in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*

44 Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 25.

Pulsione mortifera che ruota attorno alla donna mangia-uomini e anticipazione di un finale tragico quanto inevitabile, in queste parole sono presenti entrambe. Ma, anche, regime di verità alternativo a quello di Serafino, per cui le vicende in cui è invischiata Varia, così come il cinema, sono sciocche e inessenziali. E persino Debenedetti ci viene involontariamente in aiuto, quando, commentando una delle più famose scene che coinvolge la Nestoroff, propone la sua spiegazione di quell'«oltre» che riguarda l'espressionismo e la «fase culturale in cui quest'arte si pronuncia»:

c'è nei Quaderni, una pagina che descrive la Nestoroff in sala di proiezione, quando si guarda nelle scene girate il giorno prima, sempre con la sua mimica esasperata e ossessiva. «Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita dalle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterate e scomposte. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla». Vede cioè il suo oltre; quello che nella pagine successive è chiamato «il di là da se stesso», ma lo vede realizzato sullo schermo, ritornato anch'esso enigmatico, nella sua evidenza, come il suo di qua.<sup>45</sup>

Come non concludere, pirandellianamente, che il treno ha decisamente fischiato per la Nestoroff? Che la sua maschera è nuda e completamente in contatto con quell'universo vitale non riconducibile ad alcuna forma?

L'immaginazione melodrammatica nei *Quaderni* tocca uno dei punti più alti nella celebre scena della «danza dei pugnali»: siamo a metà del libro, primo capitolo del quarto Quaderno. L'analisi di Castellana ha messo in evidenza i limiti del discorso di Serafino rispetto alla potenza delle azioni messe in scena e delle emozioni che ne scaturiscono. La scena, in effetti, contraddice platealmente due capisaldi del commentario: l'incapacità attoriale della Nestoroff e la banalità dei film che vengono girati alla Kosmograph. «Nella scena della “danza dei coltelli”», scrive Castellana seguendo l'interpretazione di Gramsci, «la forza primigenia e sconvolgente del “sesso” è implicita nella forma del racconto, che rivela le reazioni nascoste e le pulsioni del protagonista».<sup>46</sup> La tensione che precede il finto suicidio dell'attrice dimostra quanto il corpo della Nestoroff sia capace di sprigionare un erotismo potente quanto la pulsione di morte. Sono piccoli elementi che consentono a Castellana di insistere sulla doppia passività di Serafino (quella di operatore e quella di fruitore di uno spettacolo pornografico), nonché sull'impossibilità del cinema di annullare completamente «la bestialità del “sesso” che anestetizza la ragione».<sup>47</sup> Il particola-

45 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 278-279.

46 Castellana, *La coscienza del realismo*, cit., p. 45.

47 *Ivi*, p. 48.

re “pornografico” del sudore che scorre sul corpo dell’attrice è il punto da cui mi sembra necessario ripartire:

Tra i penosi contorcimenti di quella sua strana danza màcabra, tra il luccichio sinistro dei due pugnali, ella non staccò un minuto gli occhi da’ miei, che la seguivano, affascinati. Le vidi sul seno anelante il sudore rigar di solchi la manteca giallastra, di cui era tutto impiasticciato. Senza darsi alcun pensiero della sua nudità, ella si dimenava come frenetica, ansava, e pian piano, con voce affannosa, sempre con gli occhi fissi ne’ miei, domandava ogni tanto:

– *Bien comme ça? bien comme ça?*

Come se volesse saperlo da me; e gli occhi erano quelli d’una pazza. Certo, ne’ miei leggevano, oltre la meraviglia, uno sgomento prossimo a cangiarsi in terrore nell’attesa trepidante del grido del Bertini. (*Q*, pp. 598-599)

Il brano si fonda sullo scambio di sguardi tra Serafino e Varia; ritroveremo lo stesso gioco di sguardi nel finale: «Ma era per gli altri, quel sorriso, per tutti coloro che stavano a guardarla, e fu anche per me, più vivo, quando la fissai» (*Q*, p. 731). Come rilevato da Castellana, il coinvolgimento emotivo del protagonista è evidente – «affascinati», «seno anelante», «oltre la meraviglia, uno sgomento prossimo a cangiarsi in terrore», «trepidante» – e contraddice la passività da osservatore assoluto con cui Serafino cerca di definire la propria identità di intellettuale e di operatore. Il corpo della Nestoroff emerge nonostante le mascherature della messa in scena, con il sudore che riga «la manteca giallastra, di cui era tutto impiasticciato»: effetto gratuito che, per Castellana, è la prova di un coinvolgimento che ci porta al cospetto del corpo, «qualcosa che precede l’umano e che risveglia l’elemento animale e primordiale, esattamente come primordiale e animale è la natura della donna-tigre del romanzo». <sup>48</sup> Seguendo la seconda serie di costanti figurali, la metafora della donna-tigre è perfettamente in linea con questa analisi: la Nestoroff è attrice melodrammatica nel dominio dell’autenticità, a partire dal suo corpo, che riemerge nonostante i trucchi e le finzioni del cinematografo. Non è questo, alla fine, ciò che prova a spiegare a Serafino nel terzo Quaderno e proprio al cospetto della tigre, veicolo per eccellenza della costante figurale? Sia il corpo che il discorso dell’attrice confermano la potenza del personaggio melodrammatico, ma è necessario applicare alla lettura della scena anche la prima serie di costanti. La Nestoroff ingoia gli uomini come una tigre, le macchine-insetti divorano le anime come animali feroci, ma l’autenticità sembra un termine intermedio riferibile solo al campo semantico dell’attrice, non alle macchine: «l’istintività animale e arcaica del “sesso” esce vincitri-

---

Varia contro  
Serafino.  
Costanti figurali  
in *Quaderni di  
Serafino Gubbio  
operatore*

48 *Ibidem*.

ce dalla lotta con la macchina antropofaga del cinema, se ne serve e non ne è asservita, buca lo schermo e dichiara il primato del corpo, al di là della mercificazione che, di questo, inevitabilmente, sarà fatta».<sup>49</sup>

Proviamo a lavorare sul compromesso semantico piuttosto che sulla «lotta»: otteniamo di nuovo l'equazione per cui la macchina è collegata all'autenticità istintiva e arcaica di cui fa parte il corpo nudo della Nestoroff. A questo punto torniamo al sudore che scioglie il trucco di scena: «Le vidi sul seno anelante il sudore rigar di solchi la manteca giallastra, di cui era tutto impiasticciato». Il dettaglio non contraddice soltanto l'impassibilità di Serafino, ma, più in generale, mette in scacco le sue critiche al cinema: la «manteca giallastra» è il veicolo che costringe a guardare il corpo. È un paradosso che si fonda su una doppia sineddoche per cui la manteca-cinema/cinema-finzionalità è il tramite con un'autenticità sprofondata; un particolare, direbbe Brooks, «melodrammatico». È quello che spiega Debenedetti al cospetto della «mimica esasperata e ossessiva» dell'attrice che si guarda – e che noi osserviamo – nella sala di proiezione dei giornalieri. Nota Debenedetti come «questa visualizzazione diretta, questa antropomorfizzazione dell'oltre, abbiano portato Pirandello alla soluzione del palcoscenico sul palcoscenico, della platea che entra nel palcoscenico e viceversa; che non sono innovazioni solo tecniche, ma necessità inerenti a quel dualismo della facciata e dell'oltre, i quali si scambiano continuamente le funzioni: la facciata diventa l'oltre, e viceversa».<sup>50</sup> Come una formazione di compromesso, è proprio il cinema posticcio, mercificato e antropofago che consente di cogliere quell'autenticità sepolta nel corpo e nelle parole dell'attrice. La manteca giallastra è lo strappo nel cielo di carta di Oreste nel teatro di marionette: senza quell'accadimento casuale i personaggi continuerebbero a credere alla propria finzione, illudendosi in «quell'armonia interiore derivante dall'esatta concezione della vita e dell'uomo».<sup>51</sup> Alla fine del terzo capitolo del Quarto quaderno, Serafino concede anche sul piano del romanzo-saggio una apertura alle potenzialità conoscitive delle «macchine» cinematografiche:

Invidiabile, sì, forse; ma se fosse applicata solamente a cogliere, senz'alcuna stupida invenzione o costruzione immaginaria di scene e di fatti, la vita, così come vien viene, senza scelta e senz'alcun proposito; gli atti della vita come si fanno impensatamente quando si vive e non si sa che una macchinetta di nascosto li stia a sorprendere. Chi sa come ci sembrerebbero buffi! più di tutti, i nostri stessi. Non ci riconosceremmo, in prima; esclameremmo, stupiti, mortificati, offesi: «Ma come? Io, così? io, questo? cammino così? rido così? io, quest'atto? io, questa faccia?». Eh

49 *Ivi*, p. 49.

50 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 279.

51 Pirandello, *La menzogna del sentimento nell'arte*, cit., p. 68.

no, caro, non tu: la tua fretta, la tua voglia di fare questa o quella cosa, la tua impazienza, la tua smania, la tua ira, la tua gioja, il tuo dolore... Come puoi saper tu, che le hai dentro, in qual maniera tutte queste cose si rappresentano fuori! Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Veder come si vive sarebbe uno spettacolo ben buffo! (Q p. 614)

Sono evidenti tutte le potenzialità umoristiche di un'arte che utilizza la tecnologia in modo diverso da quanto venga fatto alla Kosmograph. Questo paradossale compromesso semantico fra macchine e autenticità mette in discussione la posizione enunciativa di Serafino nel resto dei suoi Quaderni, ma, soprattutto, mette in guardia dall'equiparare le considerazioni di Serafino a quelle di Pirandello. Il silenzio finale di Serafino non è assimilabile alla posizione di un autore integrato nei meccanismi di produzione a lui contemporanei: gli esempi di intellettuale che si susseguono nei *Quaderni* sono su un piano molto diverso da quello occupato da Pirandello. Da questo punto di vista, le sue critiche al cinema non hanno caratteristiche luddiste, ma si fondano sulla pretesa di essere il maestro di un'arte che attende ancora la sua rivoluzione. È un progetto che Pirandello formalizza nell'articolo *Se il film parlante abolirà il teatro*, uscito sul «Corriere della Sera» nel giugno del 1929 ed erroneamente considerato come un attacco *tout court* al cinema. Dopo aver deprecato le sciocche finzionalità di un'arte ancora immatura, l'autore insiste sull'autonomia di un cinema «non romanzo, e non teatro» (Q p. 1356):

Bisogna che la cinematografia si liberi dalla letteratura per trovare la sua vera espressione e allora compirà la sua vera rivoluzione. Lasci la narrazione al romanzo, e lasci il dramma al teatro. La letteratura non è il suo proprio elemento; il suo proprio elemento è la musica. Si liberi dalla letteratura e si immerga tutto nella musica. [...] Io dico la musica che parla a tutti senza parole, la musica che s'esprime coi suoni e di cui essa, la cinematografia, potrà essere il linguaggio visivo. Ecco: pura musica e pura visione.<sup>52</sup>

Siamo molto lontani da quella «angoscia delle macchine»<sup>53</sup> che emerge dalle parti saggistiche dei *Quaderni*. È vero che il Pirandello che scrive o rilascia dichiarazioni nel 1928-29 può essere lontano dal romanziere alle soglie di diventare autore per il teatro del '15, ma è inevitabile rileggere, con questo progetto in mente, la «danza dei pugnali»: è una scena priva di dialoghi e didascalie, fondata solo su musica, coreografie e movimenti del corpo. È, dunque, una scheggia di «pura musica e pura visione» nel film triviale *La donna e la tigre* e contiene tutte le potenzialità di un'arte

---

Varia contro  
Serafino.  
Costanti figurali  
in *Quaderni di  
Serafino Gubbio  
operatore*

52 L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in «Il Corriere della Sera», 16 giugno 1929, ora in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1372-1373.

53 De Michele, *I «Quaderni di Serafino Gubbio operatore» e i vantaggi del modernismo*, cit., p. 69.

umoristica e analogica, avanzatissima nella tecnica, ma ancora priva di idee rivoluzionarie. Come ha evidenziato Grignani a proposito di *Se il film parlante abolirà il teatro*: «e troveremo qui, finalmente, il progetto di un eventuale uso positivo del mezzo, la *cinemelografia*, che potrebbe lavorare su immagini atte a toccare l'inconscio collettivo [...] potenziandone la natura di visione pura con l'integrazione di una musica altrettanto suggestiva nell'indagare la dimensione "altra" o mentale o interiore, nascosta di norma nella cosiddetta realtà, nonché nel convenzionale effetto-realtà del cinema di consumo».<sup>54</sup>

Valentino  
Baldi

### 5. Modernismo e trama: il caso italiano

La persistenza della trama nei *Quaderni* non è un fenomeno isolato, ma fa parte di un più generale interesse nei confronti dell'intreccio che identifica una dominante del modernismo italiano. Per definire le caratteristiche di un nuovo realismo comparso all'inizio del Novecento, Erich Auerbach si serve di un brano tratto dal primo capitolo di *Gita al faro* di Woolf, in cui la signora Ramsay misura sulla gamba del piccolo James un calzerotto marrone da regalare al figlio del guardiano del faro. Il titolo del capitolo, «Il calzerotto marrone», è in qualche modo antifrastico: il lungo passaggio citato da Auerbach parla pochissimo del calzerotto ed è quasi completamente occupato dai movimenti sussultori delle coscienze della signora Ramsay, di Andrew, suo figlio maggiore, del signor Bankes e di altre persone senza nome. L'effetto è duplice: sembra che Woolf non abbia completa conoscenza della sua protagonista e, allo stesso tempo, la descrizione della realtà esterna è solo un pretesto per un multiplo rispecchiamento di coscienze: «In quest'azione di poca importanza si intrecciano continuamente altri elementi [...]. Si tratta prevalentemente di moti interiori [...]. Contemporaneamente vengono inserite delle azioni esteriori, secondarie, luoghi e tempi completamente diversi [...]».<sup>55</sup> A quasi un secolo da questa analisi, Stephen Kern conferma quanto la rivoluzione dei maestri del modernismo riguardi le convenzioni formali, in particolare l'uso di intrecci deboli che sfidano la categoria di causa privilegiando eventi secondari e banali.<sup>56</sup>

La scelta di Pirandello di dedicare quasi tutto lo spazio dei *Quaderni* a un intreccio melodrammatico va dunque inquadrata nella storia del romanzo italiano di inizio Novecento, in cui la propensione al racconto non

54 Grignani, *Il romanzo sul cinema*, cit., p. 78.

55 E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000, vol. 2, p. 312.

56 Cfr. S. Kern, *The Modernist Novel. A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

è mai sopita. Questa propensione è trasversale e simultanea: nel 1923 esce *La coscienza di Zenò*, nel '24 Gadda scrive *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, nel '25 esce l'edizione definitiva di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Romanzieri modernisti che non smettono di credere all'intreccio. Svevo ha sessantadue anni, Pirandello cinquantotto, Gadda trentuno: per generazioni differenti resta prioritario raccontare storie, anche se causalità impazzita e banalità degli eventi esercitano enormi pressioni. Per capire le ragioni di questa singolarità, è necessario confrontarsi con fattori interni ed esterni alla nostra letteratura.

Anche in Italia, come nel resto d'Europa, i primi due decenni del Novecento inaugurano la fine dei rapporti causa-effetto, delle sicurezze nei ritratti psicologici, delle strutture del romanzo: è la fine del Naturalismo e la quasi contemporanea crisi dell'estetismo decadente. Autori molto differenti fra loro hanno condiviso le stesse tendenze stilistiche: il gusto del frammento in cui la ricerca del particolare si carica di una violenza espressionistica, la crisi delle strutture narrative tradizionali – sia quelle romantico-risorgimentali che veriste –, la rilevanza che assumono procedimenti simbolici e analogici. È un nuovo clima narrativo che non coinvolge solo Svevo, Pirandello e Tozzi, ma è individuabile in Papini (*Un uomo finito*), Slataper (*Il mio Carso*), Boine (*Il peccato*), Jahier (*Ragazzo*). Sperimentalismo è la parola d'ordine di quest'epoca attraversata dalla «Voce» e in cui si assiste alla crisi delle ideologie tradizionali e dei generi letterari – forme poetiche, narrative e critiche. Contemporaneamente, il Futurismo si è fatto carico di esprimere in termini violenti ed entusiasti questa rottura. Nonostante risultati letterari non elevati, i manifesti futuristi anticiperanno una serie di problematiche urgenti, tanto che nel canone anglosassone il rapporto tra futurismo e modernismo è molto più aperto che da noi.<sup>57</sup> Sono proprio frammentismo e futurismo ad aver avuto un ruolo fondamentale nella definizione del romanzo modernista italiano: autori senza una collocazione precisa prima dell'introduzione della categoria di “modernismo”, Pirandello, Svevo, Tozzi e Gadda hanno avvertito la pressione della distruzione e ne hanno preso le distanze, ma, allo stesso tempo, si sono nutriti del nuovo clima letterario, filosofico e sociale per costruire testi sperimentali. In termini di stile, *Il mio carso* è molto più vicino a *Gita al faro* di quanto potrebbe mai esserlo *La coscienza di Zenò*. Il modernismo italiano ha seguito una strada propria, conservando, più che altrove, le forme tradizionali del romanzo: è decisivo che due su quattro fra questi scrittori facciano parte di una generazione più anziana rispetto alla media dei grandi modernisti europei: Pirandello è nato nel 1867, Svevo nel 1861, mentre

---

Varia contro  
Serafino.  
Costanti figurali  
in *Quaderni di  
Serafino Gubbio  
operatore*

57 Cfr. *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*, ed. by L. Marcus, P. Nicholls, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 132-151.

Proust è del 1871, Musil dell' '80, Joyce e Woolf sono nati nel 1882, Kafka nel 1883. Questo significa anche che l'esperienza del Naturalismo è indiretta per Musil, Joyce, o Woolf, mentre è vissuta in prima persona da Svevo e Pirandello, che avevano vent'anni quando escono opere come *Il piacere* di D'Annunzio, i racconti e i romanzi veristi di Verga, o i romanzi di Zola. Se la crisi della trama nel modernismo è spesso un luogo comune che bisognerebbe verificare caso per caso, Donnarumma ha opportunamente distinto tra nuovo realismo, nuovo statuto del personaggio e funzione dell'intreccio: «Lette nel loro complesso, le trame moderniste italiane e continentali sembra recuperino alcune strutture melodrammatiche che il naturalismo e gli inglesi più intransigenti rifiutano, ma non perché ci credano: perché, invece, ne fanno artifici paradossali, spie che la vita in sé non offre materia abbastanza in ordine per essere raccontata – e allora, si potrà pur pescare qualche trucco dai libri». <sup>58</sup> La resistenza di una trama melodrammatica nei *Quaderni* è da valutare a partire da queste considerazioni e da questo contesto: ridurla significherebbe negare una specificità del modernismo italiano e, allo stesso tempo, non cogliere il rapporto nuovo che si instaura, in Italia e in Europa, tra mimesi e convenzione.

## Appendice A

Vi resta ancora, o signori, un po' d'anima, un po' di cuore e di mente? Date, date qua alle macchine voraci, che aspettano! (I, 2, p. 523).

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 la ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi, da farne, a metterli sù, uno sull'altro, una piramide che potrebbe arrivare alle stelle. (I, 2, 523)

Servo la mia macchinetta, in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima, a me, non mi serve. Mi serve la mano; cioè serve alla macchina. L'anima in pasto, in pasto la vita, dovete dargliela voi signori, alla macchinetta ch'io giro. (I, 2, 524)

C'è una molestia, però, che non passa. La sentite? Un calabrone che ronzia sempre, cupo, fosco, brusco, sotto sotto, sempre. Che è? il ronzio dei pali telegrafici? lo striscio continuo della carrucola lungo il filo dei tram elettrici? il fremito incalzante di tante macchine, vicine, lontane? quello del motore dell'automobile? quello dell'apparecchio cinematografico? (I, 2, 524).

È introdotto in un reparto speciale, silenzioso; e lì il proto gli mostra una macchina nuova; un pachiderma piatto, nero, basso; una bestiaccia mostruosa, che mangia piombo e caca libri. (I, 5, 535)

58 R. Donnarumma, *Disarticolazioni e sopravvivenze*, in «allegoria», 77, 2018, pp. 41-67: p. 66.

Stare a guardia di quella bestiaccia nera, che fa tutto da sé, e che non vuol da lui altro servizio, che d'aver messo in bocca, di tanto in tanto, il suo cibo, quei pani di piombo! (I, 5, 535)

Un violino, nelle mani d'un uomo, accompagnare un rotolo di carta traforata introdotto nella pancia di quell'altra macchina lì! (I, 5, 536)

Qua si compie misteriosamente l'opera delle macchine.

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

La vita ingojata dalle macchine è lì, in quei vermi solitarii, dico nelle pellicole già avvolte nei telaj.

Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso.

Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica. (III, 3, 571)

Guardi? Che guardi, bella belva innocente? È proprio così. Non sei qua per altro. E io, che t'amo e t'ammiro, quando t'uccideranno, girerò *impassibile* la manovella di questa graziosa macchinetta qua, la vedi? L'hanno inventata. Bisogna che agisca; bisogna che mangi. Mangia tutto, qualunque stupidità le mettano davanti. Mangerà anche te; mangia tutto, ti dico! E io la servo. Verrò a collocartela più da presso, quando tu, colpita a morte, darai gli ultimi tratti. Ah, non dubitare, riceverà dalla tua morte tutto il profitto possibile! Non le accade mica di gustar tutti i giorni un pasto simile. [...] (III, 4, 578)

Si sentono schiavi anch'essi di questa macchinetta stridula, che pare sul treppiedi a gambe rientranti un grosso ragno in agguato, un ragno che succhia e assorbe la loro realtà viva per renderla parvenza evanescente, momentanea, giuoco d'illusione meccanica davanti al pubblico. E colui che li spoglia della loro realtà e la dà a mangiare alla macchinetta; che riduce ombra il loro corpo, chi è? Sono io, Gubbio. (III, 6, 586)

Quello che mi tocca fare tutto il giorno, non lo dico; le bestialità che mi tocca dare da mangiare, tutto il giorno, a questo ragno nero sul treppiedi, che non si sazia mai, non le dico; bestialità incarnata da questi attori, da queste attrici, da tanta gente che per bisogno si presta a dare in pasto a questa macchinetta il proprio pudore, la propria dignità; non le dico; ma bisogna pure ch'io mi prenda un po' di respiro, di tanto in tanto, assolutamente, una boccata d'aria per il mio *superfluo*; o muojo. (IV, 3, 607-608)

Questo grosso ragno nero sul treppiedi già l'ha avuta in pasto due volte. Ma la prima volta, là al Bosco Sacro, la mia mano, nel girare per dargliela a mangiare, ancora *non sentiva*. Questa volta, invece... (VI, 1, 679)

Il Nuti andò nel suo camerino a vestirsi da cacciatore; io andai nel Reparto del Negativo a preparare per il pasto la macchinetta. (VII, 4, 730)

---

Varia contro  
 Serafino.  
 Costanti figurali  
 in *Quaderni di  
 Serafino Gubbio  
 operatore*

Appena ho potuto, alla gente che mi stava attorno atterrita, ho prima significato con cenni, poi per iscritto, che fosse ben custodita la macchinetta, che a stento m'era stata strappata dalla mano: aveva in corpo quella macchina la vita d'un uomo; gliel'avevo data da mangiare fino all'ultimo, fino al punto che quel braccio s'era proteso a uccidere la tigre. (VII, 4, 733)

Ah, che dovesse toccarmi di dare in pasto anche materialmente la vita d'un uomo a una delle tante macchine dall'uomo inventate per sua delizia, non avrei supposto. La vita, che questa macchina s'è divorata, era naturalmente quale poteva essere in un tempo come questo, tempo di macchine; produzione stupida da un canto, pazza dall'altro, per forza, e quella più e questa un po' meno bollate da un marchio di volgarità. (VII, 4, 734)

## Appendice B

Ma l'incasso dell'esile elegantissima persona, con un che di felino nella mossa dei fianchi [...]. (I, 6, 539)

(Non divago, perché la Nestoroff è stata paragonata da qualcuno alla bella tigre comperata, qualche giorno fa, dalla *Kosmograph.*) (II, 3, 552)

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

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

La belva, intanto, che fa male per un bisogno della sua natura, non è – che si sappia – infelice. (II, 4, 554)

Già è pronto lo scenario, di soggetto indiano, nel quale essa è destinata a rappresentare una delle parti principali. Scenario spettacoloso, per cui si spenderà qualche centinaio di migliaia di lire; ma quanto di più stupido e di più volgare si possa immaginare. Basterà darne il titolo: *La donna e la tigre*. La solita donna più tigre della tigre. Mi par d'aver inteso, che sarà una *miss* inglese in viaggio nelle Indie con un codazzo di corteggiatori. (III, 4, 576, ma si veda l'intero capitolo, tutto giocato sulla costante figurale)

Da due giorni ostenta innanzi a me devota e sommessa affezione per il Ferro: si stringe a lui, pende da lui, pur lasciando intendere a chi ben la osservi, ch'ella come tutti gli altri, più di tutti gli altri, sa e vede l'angustia mentale, la rozzezza delle maniere, insomma la bestialità di quest'uomo. (IV, 1, 596)

Se lei non fosse venuta a turbare la giovinezza di Giorgio, ad adescarlo, a irretirlo con certe arti che veramente solo per un inesperto possono esser perfide, non perché non siano perfide in sé, ma perché uno come me, come lei, subito le riconosce per quel che sono: vipere, che si rendono innocue, strappando i denti noti del veleno; ora io non mi troverei così: non mi troverei così! Ella vide subito in me il nemico, capisce? E mi volle mordere di furto. Fin da principio, io, apposta, le lasciai credere che le sarebbe stato

facilissimo mordermi. Volevo che addentasse, appunto per strapparle quei denti. E ci riuscì. Ma Giorgio, Giorgio, Giorgio era avvelenato per sempre! Avrebbe dovuto farmi capire ch'era inutile ch'io mi provassi ormai a strappare i denti a quella vipera...

– Ma che vipera, scusi! – non ho potuto tenermi dal fargli notare. – Troppa ingenuità per una vipera, scusi! Rivolgere a lei i denti così presto, così facilmente... Tranne che non l'abbia fatto per cagionare la morte di Giorgio Mirelli.

[...] – E che vipera, allora, via! Vuole che una vipera non sospetti? Avrebbe morso dopo, una vipera, non prima! Se ha morso prima, vuol dire che... o non era una vipera, o per Giorgio ha voluto perdere i denti. (V, 1, 643-44)

Il terrore sorge dal riconoscere con un'evidenza spasimosa, che la pazzia s'annida e cova dentro a ciascuno di noi e che un nonnulla potrebbe scatenarla: [...] atti ambigui, menzogne vergognose, cupi livori, delitti meditati all'ombra di noi stessi fino agli ultimi particolari, e ricordi obliati e desideri inconfessati, irrompono in tumulto, con furia diabolica, ruggendo come belve. (V, 3, 657)

La Nestoroff, con quegli occhi invagati, stranamente aperti, sarà andata alla Kosmograph apposta, per incontrarsi con lui; gli si sarà fatta innanzi con l'aria di niente, come si va innanzi a un amico, a un conoscente che si ritrovi per caso dopo tant'anni; e il farfallino, senza sospetto della ragna, s'è messo a battervi l'ali su, tutto esultante. (VII, 1, 705)

---

Varia contro  
Serafino.  
Costanti figurali  
in *Quaderni di  
Serafino Gubbio  
operatore*