

Massimo Donà

La vita e la macchina. In margine a I quaderni di Serafino Gubbio operatore

(doi: 10.14648/103917)

estetica. studi e ricerche (ISSN 2039-6635)

Fascicolo speciale, supplemento 2021

Ente di afferenza:

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it/>

Massimo Donà

La vita e la macchina

In margine a *I quaderni di Serafino Gubbio operatore**

The Life and the Machine. In the Margins of The Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator

The essay presents a critical analysis of Pirandello's reading of the world-machine and of the philosophical implications of the dehumanisation brought about by the modern world in Pirandello's *The Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator*. An underlying thesis concerns the contribution that the success of cinematic art has also made to this dehumanisation. Cinematic art is thus analysed as a condition of a fundamentally alienated experience. On the one hand we find the world of life, which is an infinite process with its complexity and also its contradictions; on the other hand we find the world of machines, with its rigid simplifications that end up ignoring the infinite richness of nature.

Keywords: Pirandello, Machine, Movie Camera, Life, Nature

Fatto sta che il nuovo titolo, *Quaderni*, è significativo perché dà atto di una materia che tende sempre ancora a recuperare 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 fatto¹.

* La bibliografia critica cui abbiamo fatto riferimento nell'accingerci a scrivere questo saggio comprende anzitutto i seguenti lavori: Corrado Alvaro, *Scritti su Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014; Guido Baldi, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e «distrazione»*, Liguori, Napoli 2006; Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 2000; Riccardo Castellana, *Pirandello o la coscienza del realismo: i Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Romano Luperini e M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012; Ettore Catalana, *La maschera dimenticata. Pirandello e il plurale del teatro*, Schena, Fasano (BR) 1991; Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018; Matteo Collura, *Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello*, Longanesi, Milano 2010; Giacomo De Benedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971; Enrico Cerasi, *Quasi niente, una pietra. Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana*, Il Poligrafo, Padova 1999; Enrico Cerasi, *La vita nuda. L'anarchismo filosofico di Luigi Pirandello*, Ipc, Milano 2016; Graziella Corsinovi, *La persistenza e la metamorfosi. Pirandello e Goethe*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1997; Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo*

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

Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale. Ma se è meccanismo, come può essere vita, come può esser arte?²

Il nucleo originario del romanzo risale al 1904; il titolo, inizialmente, era *Filauri*. Poi, nel 1913, Pirandello cercò, sia pur senza successo, di farlo pubblicare a puntate come allegato del *Corriere della sera*. Solo nel 1915, comunque, il romanzo venne pubblicato, sempre a puntate, sulle pagine di «La Nuova Antologia». Finalmente, ma solo nel 1916, venne proposto in un unico volume con il titolo di «Si gira». Che è poi anche l'edizione citata da Benjamin.

Risale invece al 1925 la pubblicazione finale del romanzo, rivisto e corretto, con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

Una cosa è certa: quello di Pirandello è davvero un *altro* sguardo sul nuovo mondo; ossia, sul mondo-macchina che tanto in Europa quanto negli Stati Uniti stava prefigurando il senso di un'epoca radicalmente nuova nella storia dell'umanità.

Il suo è uno sguardo sicuramente meno ottimistico di quello benjaminiano; più disilluso, ma forse più lucidamente consapevole del fatto che proprio questa *nuova versione meccanica dell'essere* avrebbe finito per rendere palese il naufragio di una vicenda storica destinata a smentire le *magnifiche sorti e progressive* forse troppo a lungo e troppo superficialmente promesse.

europo, Il Mulino, Bologna 1995; *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916-2016), a cura di Stefano Milioto e *Centomila Pirandello. Saggi critici*, a cura di J. Szymanowska e I. Napiorkowska, LoGisma Editore, Vicchio (FI), 2014; Romano Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Torino 1985; Romano Luperini, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1999; Simona Micali, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Le Monnier, Firenze 2002; Marina Polacco, *Pirandello. Profili di storia letteraria*, Il Mulino, Bologna 2011; Gabriele Pulli, *Il brivido dell'eterno. Su Pirandello e Freud*, Clinamen, Firenze 2016; Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Bardi, Roma 1942; *Atti del 53° Convegno Internazionale di studi pirandelliani*, Lussografica, Caltanissetta 2016. Si legga poi anche la produzione saggiistica di Pirandello; cfr. Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, Mondadori, Milano 1973.

¹ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, p. 257.

² Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, vol. II, Mondadori, Milano 1982, p. 573.

Pirandello denuncia senza remore i rischi delle più recenti innovazioni tecnologiche; e la sua voce fa quasi da controcanto all'esaltazione futurista. Il nuovo mondo-macchina è un mondo di alienazione, di deleteria cancellazione del passato, ma soprattutto di sostituzione del mondo naturale con un mondo fittizio, illusorio, inconsistente e totalmente privo di anima. Asettico e indifferente, dunque; come la macchinetta con cui «interloquisce», per mestiere, Serafino Gubbio. Operatore cinematografico, a cui non viene chiesta se non «l'impassibilità di fronte all'azione che si svolge davanti alla macchina»³. A cui non viene richiesto che di essere tanto macchina quanto la cinepresa di cui gira con zelo e rigore la manovella.

Quello cinematografico appare a Pirandello come la migliore metafora di ciò che il mondo *in toto* sta ormai sempre più velocemente diventando; un mondo fatto di rapporti falsi, ipocriti, esteriori e incapaci di far trapelare la vita che comunque continua a scorrere dietro la maschere che fanno, di ogni persona, un semplice personaggio.

Rapporti e situazioni che vanno semplicemente catturati servendosi di un obiettivo neutrale; da cui non ci si debba sentire obbligati né a giudicare né a commentare. Ma solo a riprodurre; o meglio ancora, a fingere di riprodurre.

Sì, perché le azioni da esso riprodotte non saranno mai quelle intere, compiute, che caratterizzano le dinamiche proprie di ogni esistenza individuale e collettiva, e finanche quelle rappresentate sul palcoscenico del teatro.

Pirandello lo sapeva bene che il cinema (che proprio in quegli anni stava diventando una delle più grandi e potenti industrie del tempo libero) avrebbe impedito il giudizio, per dirla con Benjamin, proprio perché destinato a frantumare il concreto della vita reale, e a farci sprofondare, da spettatori, all'interno di una sequenza di ingrandimenti e riduzioni, tagli e ripetizioni... che nulla avrebbero avuto a che fare con quel che ogni giorno ci si presenta davanti agli occhi, e che siamo soliti considerare come «vera realtà».

Attore e spettatore erano infatti destinati a vivere, lasciandovisi coinvolgere – per sfizio o necessità – nel complicato succedersi di sguardi, parole, azioni, carezze, baci e accoltellamenti, strangolamenti e tentativi di alimentare una qualche forma di lacrimazione, una realtà inesistente che, come una nuvola di fumo, avrebbe fatto comunque dimenticare le preoccupazioni o i dolori così familiari alla vita reale.

Sì che tutto alla fine risultasse *incerto*; nello stesso tempo *possibile*, *plausibile*, ma anche *inverosimile*, come nella vita – che anch'essa, a ben vedere, quasi mai ci lascia intravedere, di dà dalle forme in relazione a cui si disegnano le nostre relazioni sociali e lavorative, un senso più autentico, più conforme a quel che, forse, ci limitiamo (e nulla più) a sperare di essere.

³ Ivi, p. 522.

Certo, i ruoli e le funzioni che ci vengono assegnati, e che non di rado ci fa comodo credere dotati di senso, spesso ci soffocano, ci immobilizzano e rischiano di irrigidire i movimenti di un'esistenza che vorrebbe poter fluttuare liberamente dove vuole, senza dover rispondere a nessuno, e che proprio per ciò si disegna come tale «al di là del bene e del male».

Ma neppure la vita, da cui ci augureremmo potesse venirci restituita una vera destinazione, ha un fine chiaro, di là dalle finzioni cui tanto spesso ci adeguiamo e adattiamo.

Perciò ci si sente così spesso soli, sempre agli occhi di Pirandello; e neppure le parole si esimono dal testimoniare tale intrascendibile insensatezza. Neppure quelle che vorrebbero farsi testimoni di un insopprimibile bisogno di tornare alle «cose stesse», liberi dalle incongruenze del linguaggio.

Certo, anche a Pirandello sarebbe piaciuto poter varcare la soglia delle apparenze, del mondo come «rappresentazione» (come l'avrebbe chiamato Schopenhauer); e stanare il *vero* dell'umana nudità. Ma doveva ben presto rendersi conto che la stessa idea di «verità» era un prodotto di quel linguaggio incongruente da cui tanto ameremmo renderci liberi.

D'altronde, cercare *il vero* oltre i limiti di un linguaggio (*logos*) inevitabilmente falsificante si sarebbe rivelato un tentativo ancora una volta falsificante; proprio in quanto espressione di quello stesso *logos* che mal doveva sopportare un destino di falsificazione apparentemente intrascendibile.

E che dice il falso anzitutto testimoniando di volersi lasciare alle spalle proprio il mondo delle illusioni. E non capendo, dunque, che oltre la maschera non possono che esservi sempre nuove maschere; che quello della *falsità* è l'unico volto con il quale ci si può presentare quella che non smetteremo, comunque, di chiamare *verità*.

Tutto questo Serafino Gubbio l'ha capito alla perfezione, come risulta già dalle prime righe del romanzo, là dove il nostro, in qualità di studioso dell'umanità, appare ossessivamente impegnato ad analizzare il comportamento altrui.

Sì, perché proprio in forza di tali attenti e incessanti esperimenti sociali, il nostro operatore si rende conto che a nessuno è chiaro neppure quel poco che, nel suo agire, dipende e viene ereditato da abitudini consolidate; egli, cioè, si rende conto anzitutto di questo: che «c'è un oltre in tutto»⁴.

E che proprio per questo ci troviamo spesso smarriti, turbati o finanche irritati.

Ché, non appena balena questo «oltre», ogni certezza svanisce, si dissolve, come una bolla di sapone. D'altro canto, se ogni cosa rinvia a un «oltre», è ine-

⁴ Ivi, p. 519.

vitabile che la sua determinatezza appaia in ogni caso fuorviante; impropria e tutt'altro che affidabile. Che essa, cioè, non sia affatto credibile.

L'unica salvezza ci viene offerta dalla condizione di perenne e vorticosa fluttuazione di cui è fatta ognuna delle nostre vite; «oggi, così e così; questo e quest'altro da fare; correre qua, con l'orologio alla mano, per essere in tempo là... il giornale, la borsa, l'ufficio, la scuola... nessuno ha tempo o modo di arrestarsi un momento a considerare, se quel che vede fare agli altri, quel che lui stesso fa, sia veramente ciò che sopra tutto gli convenga»⁵.

E per fortuna, verrebbe da dire!

Per fortuna che alla fine di una giornata del genere si è talmente stanchi da non poterci permettere neppure un minuto di riflessione.

Fermo restando che un ritmo tanto vertiginoso non può condurci se non alla follia, rileva Pirandello. Perciò rischiamo di «sconvolgere e distruggere tutto»⁶.

In America vi sono già le prime avvisaglie di quel che potrebbe diventare normale anche qui da noi, se non si porrà rimedio a tal iattura.

A proposito dell'America, peraltro, si parla di «uomini che a mezzo d'una qualche faccenda, fra il tumulto della vita, traboccano giù, fulminati»⁷; presto cose del genere cominceranno a diventare abituali anche qui da noi. E, in mezzo a tutto questo marasma, ecco un'affascinante perché subitanea, cioè improvvisa, deviazione... verso la propria funzione di impiegato degli studi cinematografici romani. Eccolo: Serafino si presenta: «Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare. Io infatti – precisa ancora il protagonista di questo romanzo – non opero nulla... io non faccio altro che prestare i miei occhi alla macchinetta perché possa indicare fin dove arriva a prendere... io mi metto a girar la manovella»⁸.

Macchina – come quella cui ha da prestar i propri occhi; questo è Serafino Gubbio. E lo sa bene. Non a caso, quando un signore, venuto a curiosare negli studi cinematografici romani, ebbe a domandargli: «Scusi, non si è trovato ancor modo di far girare la macchinetta da sé?»⁹, il nostro operatore non ha problemi a riconoscerlo, che se «la qualità precipua che si richiede in uno che faccia la mia professione è l'*impassibilità* di fronte all'azione che si svolge davanti alla macchina... allora, un meccanismo, per questo riguardo, sarebbe senza dubbio più adatto e da preferire a un uomo»¹⁰.

⁵ Ivi, pp. 519-520.

⁶ Ivi, p. 520.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 521.

⁹ Ivi, p. 522.

¹⁰ *Ibidem*.

D'altro canto, già a lui viene chiesto di comportarsi da «macchina»; certo, egli fatica a corrispondere a un tale *diktat*, perché, pur volendolo ridurre ad una semplice *mano che gira la manovella*, il mondo del cinema non potrà mai impedire a Serafino di scrivere i suoi *Diari*, ossia di tenere in qualche modo vivo il suo «oltre».

Per quanto neppure lui sappia bene come definirla, questa ulteriorità. Sa solo che una vera e propria macchina svolgerebbe sicuramente meglio di lui quel lavoro meccanico; un lavoro che gli impone, molto semplicemente, di «mettere a fuoco»; guardando dentro l'obiettivo. E di girare una manovella.

Pirandello vede con un certo anticipo il destino robotizzante che a noi, abitanti del ventunesimo secolo, è ormai sostanzialmente familiare. Ma sa anche che, per quanto possa apparire alienante, ed essere vissuta molto male da Serafino, la condizione macchinica che lo definisce nel ruolo di «operatore» riflette qualcosa di ben più profondo; qualcosa di essenzialmente inscritto nell'*umana natura e nella sua perfetta indeterminatezza* (nella sua *infinità*, avrebbe detto Eraclito). Qualcosa che lo rende in ogni caso portatore di un non altrimenti definibile «oltre».

Insomma, solo specchiandosi nella perfetta impassibilità e neutralità di una macchina atta a definire la sua funzione, Serafino avrebbe potuto comprendere quello che non esiteremmo a definire il vero e proprio *mistero dell'esistere*. Lo stesso che, di ognuno di noi, fa una vera e propria macchina. Un ingranaggio che ha sì le proprie leggi di formazione, le proprie leggi di funzionamento... ma nulla riuscirà mai a sapere di ipotetiche e insieme sempre troppo aleatorie finalità.

«Viva la macchina che meccanizza la vita!»¹¹, esclama a un certo punto Serafino. Affermazione ironica? Forse. Ma forse anche no.

Forse Pirandello vuole, per bocca del protagonista del suo romanzo, esprimere qualcosa indipendentemente da cui non si capirebbe neppure il fatto che tanto diffusamente si goda nel cibarsi del mondo esterno. Sì, perché anche la macchina mangia!

Mangia la vita, per l'appunto... e Serafino è continuamente impegnato a sfamarla. Come fa la vita stessa, peraltro, e da sempre.

«La vita crea la vita (così come distrugge e mangia la vita), ma crea una vita reale e cioè indipendente, inaccessibile e indipendente» (Andrea Emo, Q. 305, 1967).

Lo sapeva bene anche Andrea Emo, pensatore lucidissimo e originale come pochi; sapeva bene, cioè, il filosofo veneto che la vita può creare nuova vita solo cibandosi della vita medesima.

Così come Schopenhauer sapeva bene che la volontà, da ultimo, non vuole altro che se medesima; per essere quello che è, comunque. Per nessun altro fine,

¹¹ Ivi, p. 523.

che non sia quello di essere se medesima. Per essere quel che è, cioè – potremmo anche dire –, la volontà di vita deve negarsi. Deve consumarsi, annichilirsi; per rinascere, all'infinito, appunto – come l'araba fenice. Senza alcun fine che non sia quello di continuare ad essere quel che già è.

Questo vuole l'esistente, infatti, nient'altro che esistere; come sapeva bene già il Platone del *Simposio*, che non a caso vedeva in Eros una delle figure decisive della propria mitologia. Ci si ama per amore della bellezza, cioè per poter continuare ad essere, sia pure nello specchio falsificante di un altro individuo – sempre neo-nato. Ma tutto questo volersi e cibarsi di se medesimi dice propriamente lo sfondo naturale di un'esistenza che, in ogni caso, potrà dirsi «umana», sempre secondo Pirandello, solo in quanto consapevole del proprio «oltre». Ossia, di essere macchina che non sarà mai soddisfatta della sua stessa macchinicità.

E che, proprio per questo, come nel caso di Serafino Gubbio, si preoccuperà di scrivere i propri quaderni; se non altro per vendicarsi, in qualche modo, di quel che la natura sembra volere da lui. Ossia, che rimanga impassibile, come una semplice mano, a girare la manovella. Che si cibi di quel che la vita vorrà dargli in pasto, di quel che senza ragioni si troverà ad ingurgitare; schiavo di un meccanismo che è però della natura umana, prima che degli artifici da quest'ultima prodotti. Sì che divenga quanto mai difficile, come sembra talvolta ancora credere possibile Pirandello, immaginare che queste macchine (come quella cinematografica) possano «rimanere strumenti... e non diventare i nostri padroni»¹².

Pirandello oscilla tra una lucidità di visione assolutamente profetica ed una malcelata convinzione che le cose sarebbero potute andare diversamente. Di là da questa convinzione, infatti, non avrebbe senso alcuno la condanna di quel crogiuolo di falsità ed errori prospettici generati dalla macchina cinema; eppure Pirandello condanna il mondo di cui Serafino Gubbio è esemplarmente espressione. Si leggano le seguenti righe: «La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno di ingoiarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita. E come volete che ce le ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi, da farne, a metterli su, uno su l'altro, una piramide che potrebbe arrivare alle stelle... ecco le produzioni dell'anima nostra, le scatolette della nostra vita!»¹³.

Perciò l'anima non serve a Serafino Gubbio; solo la mano gli servirà. Che poi non è vero, se è vero che ineliminabile rimane anche l'*oltre* di cui si dice-

¹² Ivi, p. 523.

¹³ *Ibidem*.

va prima. E che il rimanere dell'oltre comporta il rimanere operante da parte dell'anima.

Pirandello oscilla; il mondo moderno è un mondo che si sta progressivamente riducendo a macchina, e che tutti ci trasformerà, prima o poi, in macchine (come farà con Serafino Gubbio, alla fine del romanzo). E tale destino ineludibile ci addolora; come addolora Pirandello e il protagonista del suo romanzo – che tanta *pietas* prova ancora per personaggi come il violinista, ospite dell'ospizio gestito da Simone Pau. Un artista puro, che s'era ribellato al comune destino; come quando gli offrono un posto in una tipografia dove avrebbe dovuto semplicemente 'dar da mangiare' al *monotype* cui l'avevano assegnato. Avrebbe dovuto darle da mangiare di tanto in tanto i suoi pani di piombo, e starla a guardare. Ma come avrebbe potuto ridursi a un tale ufficio un artista come lui! Infatti, durò non più di una settimana in quella servitù indegna, sognando comunque la sua liberazione, il suo violino, la sua arte. Si riprende il violino che aveva messo in pegno, e si presenta con lo strumento presso il cinematografo che aveva bisogno di un violino e di un clarinetto per la sua orchestra esterna. Ma ancora una volta si trova a dover fare i conti con una macchina; «un pianoforte automatico, un cosiddetto piano-melodico»¹⁴. Ancora una volta, gli sarebbe toccato accompagnare un rotolo di carta traforata introdotto nella pancia di unamachina. Non ce l'avrebbe potuta fare; la sua anima poetica, umana troppo umana, di sicuro, non glielo avrebbe consentito. Un'anima abituata a muovere le sue mani d'artista, che ora i padroni di quel cinematografo avrebbero voluto costringere a «seguire il registro di quello strumento automatico»¹⁵.

Il fatto è che a Serafino Gubbio, come già a Simone Pau, la terra non appare fatta per gli umani – «la terra non è fatta tanto per gli uomini, quanto per le bestie»¹⁶. Sì, perché mentre «le bestie hanno in sé da natura solo quel tanto che loro basta ed è necessario per vivere nelle condizioni, a cui furono, ciascuna secondo la propria specie, ordinate»¹⁷, «gli uomini hanno in sé un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta, non facendoli mai paghi di nessuna condizione e sempre lasciandoli incerti del loro destino. Superfluo inesplicabile, chi per darsi uno sfogo crea nella natura un mondo fittizio, che ha senso e valore soltanto per essi, ma di cui pur essi medesimi non sanno e non possono mai contentarsi»¹⁸.

Naturale è insomma per gli umani non accettare la propria natura macchinica; una disposizione evidentemente paradossale, quest'ultima, che impone loro una naturale insofferenza nei confronti della naturalità, e della sua confi-

¹⁴ Ivi, p. 536.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 526.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

gurazione essenzialmente meccanica; una insofferenza a sua volta macchinica, ossia naturale e, in quanto tale, essa medesima assolutamente ingiustificabile – cioè non fondata su nulla. E che, proprio in quanto tale, comunque, va a disegnare una superfluità destinata a tormentare e a non farci capire quale possa essere la sua origine.

L'uomo non accetta di essere quello che è – pura macchina vorace e fagocitante –, ma non sa assolutamente cos'altro possa essere; non lo sa, e dunque non potrà che riconoscere l'assoluta superfluità di questa stessa insoddisfazione rispetto alla macchina che comunque ognuno di noi ha da essere. Insomma, l'essere umano è superfluo, ma superflua è soprattutto l'insoddisfazione che ci tormenta inutilmente, dato che non ci indica alcuna via di fuga.

Il superfluo indica un *oltre* assolutamente indeterminabile, e dunque perfettamente illusorio; che non c'è e non si dà mai come via in qualche modo percorribile. Da cui l'illusorietà delle stesse necessità della vita, mai oggettivamente determinabili a partire da qualcosa di esterno od oggettivamente esistente.

Perciò nulla ci consente di distinguere il soggetto dall'oggetto; Pirandello, infatti, è perfettamente d'accordo con quello che Simone Pau dichiara forte nel silenzio della notte; che «il monte è monte, perché io lo dico: *Quello è un monte*. Il che significa: io sono il monte. Che siamo noi? Io sono il monte, io l'albero, io il mare, Io sono anche la stella, che ignora se stessa!»¹⁹.

Sa bene cioè che, se io sono le cose che si danno come altre da me, io, in quanto non-altro dalla loro apparente alterità, sono tutto nella loro reciproca alterità; perciò non potrò che ritrovarmi (prima che per effetto della macchina cinematografica) spezzettato in mille frammenti; albero nell'albero, mare nel mare e stella nella stella. Fattomi uno con realtà che nulla sanno, di se stesse; perciò dovrò anche riconoscere che neppure io, in verità, posso plausibilmente dire di sapere quel che so.

Da cui l'intollerabile tormento, per sentirmi naturalmente distante dalla mia stessa naturalità; quella che mai potrà accontentarsi di essere quel che è, senza avere la minima idea delle ragioni di tale insoddisfazione. Condizione, questa, che ci consegna alla più radicale *superfluità*: *superfluità* di quel che mi fa sentire non pago della mia natura, e di questa mia stessa condizione, che a nulla serve, se non a farmi soffrire inutilmente; non sapendo io mai nulla di quel che mi fa sentire tanto inutile e mal congegnato dalla pur perfetta macchina naturale.

Considerazioni che riprendono, sia pur declinandolo secondo una nuova forma di consapevolezza, il medesimo assillo che già tormentava Leopardi.

¹⁹ Ivi, p. 526.

Ma, più esplicitamente e con maggior forza rispetto al poeta marchigiano, Pirandello oscilla; e maledice questa condizione, ossia impreca per il fatto di esservi condannato. E può farlo (altrimenti non avrebbe alcun senso qualcosa come una condanna) solo perché ritiene che un tale tormento avrebbe potuto anche essere evitato.

D'altronde, egli ha, di fronte a sé, l'esempio dei bruti; che non soffrono. Il bruto, infatti, «non ha in sé alcun superfluo»²⁰; e dunque, rileva Pirandello, non si pone il tormento di certi problemi, «destinati su la terra a rimanere insolubili»²¹.

Allo stesso modo in cui ha di fronte a sé l'esempio (opposto) di Simone Pau, che, al contrario, s'è totalmente abnegato e abbandonato al superfluo. Anche se non se ne rende conto. Infatti, egli crede d'essersi liberato di ogni superfluità, rileva Serafino; «riducendo al minimo tutti i suoi bisogni, privandosi di tutte le comodità e vivendo come un lumacone ignudo»²². Ma non si rende conto che, all'opposto, «egli, proprio così riducendosi, s'è annegato tutto nel superfluo e più non vive d'altro»²³.

Interessante, poi, che dopo aver disegnato per tutto il primo Quaderno l'intrascendibile condanna che graverebbe sulla natura umana, Pirandello ci distrugga, per dir così, con un quaderno per buona parte dedicato alla storia della casa di campagna.

Dove, in contrapposizione all'insensatezza disegnata sino a questo punto, viene evocato un altro modo d'essere, di cui pur si conosce il destino di irrimediabile consumazione, in perfetta sintonia con Benjamin (potremmo anche dire). Un destino da cui sembra impossibile salvarsi – se ne accorgerà in prima persona lo stesso Serafino, quando tornerà a rivedere i luoghi della propria infanzia, custodi di una mai dimenticata gioventù. Ma di cui sa il non potersi che disegnare, davanti ai nostri occhi, da una lontananza analoga a quella tematizzata dall'aura benjaminianamente intesa. In modo tale che tutto quanto fosse stato recepito dall'apparato senziente di Serafino Gubbio, avrebbe fatto un effetto simile a quello prodotto dalla madeleine intercettata dal protagonista del capolavoro proustiano.

«Dolce casa di campagna, *Casa dei nonni*, piena del sapore ineffabile dei più antichi ricordi familiari, ove tutti i mobili di vecchio stile, animati da questi ricordi, non erano più cose, ma quasi intime parti di coloro che v'abitavano, perché in essi toccavano e sentivano la realtà cara, tranquilla, sicura della loro esistenza»²⁴. Tutto, tra quelle pareti, emanava un profumo d'antico, indefinibile;

²⁰ Ivi, p. 527.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi p. 528.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 541.

vite intense, forse ignare del «superfluo» tanto caro a Serafino, s'erano naturalmente solidificate nel legno di quei mobili, negli stucchi di quelle pareti. Tutto, in quegli spazi, parlava di esistenze reali, anche se ormai solo ricordate; ma che proprio per questo, forse (ancora un'altra sfumatura leopardiana, nel romanzo di Pirandello), apparivano così familiari, capaci di emanare un alito particolare che a Serafino pareva ancora di sentire mentre scriveva questi quaderni – «alito d'antica vita, che aveva dato un odore a tutte le cose che vi erano custodite»²⁵.

Se in Proust la parte del leone l'aveva fatta il gusto, qui invece si è passati all'olfatto – ma la situazione è la medesima. Qualcosa di «antico» – e in quanto tale «lontano» – trasuda da tutto ciò che è custodito da quelle mura. E alla memoria di Serafino cominciano a riaffacciarsi la sala dalle pareti stuccate, i finti marmi antichi ormai stanchi della loro ingenua finzione – e «in quella immobilità di lucido riflesso era tutta la calma limpida, che regnava in quella casa. Pareva che nulla vi potesse accadere»²⁶.

Alla memoria riaffiora cioè uno stato immaginario, e sostanzialmente senza tempo; privo di quegli eventi e quei velocissimi accadimenti di cui è impregnata la vita in questo presente meccanizzato.

Un vero e proprio quadro di pace, di serenità incontaminata; in grado di procurare finalmente un po' di felicità. «Che felicità, che bagno di purezza per l'anima, a stare un po' distesi su quel divano antico»²⁷.

Questa, la possibilità (positiva) al cui confronto appare chiaramente condannabile e deprecabile, invece, la condizione vissuta e testimoniata da Serafino Gubbio, in veste di operatore cinematografico. Che è poi la condizione che l'uomo stava cominciando ad esperire nel nuovo mondo tecnologico.

Ma si tratta di una semplice immaginazione. Di quella che anche per Leopardi sarebbe valsa come salutare, ma semplice illusione; in ogni caso «inconsistente», per l'appunto. Dove la bellezza dell'unità totale sarebbe rimasta – per dirla con lo Hegel delle pagine dell'*Estetica* – puramente «soggettiva». E l'ideale si sarebbe risolto in una calma e serena beatitudine; che avrebbe comunque avuto a che fare con «questo essere soddisfatti di se stessi restando in sé chiusi e contenti»²⁸.

Da cui, evidentemente, una sostanziale permanenza nel soggettivo; che può anche percepirsi come un «dio beato» (per dirla con Hegel), certo... pienamente appagato della propria positività, che sarà comunque accompagnato «dalla negatività di ogni particolare, e darà loro il tratto della serenità e della calma»²⁹.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 542.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. Einaudi, Torino 1972, p. 180.

²⁹ *Ibidem*.

La calma del puramente soggettivo, chiuso in sé e appagato dai prodotti della propria potenza immaginativa, ma capace di conferire ad ogni particolare la stessa indeterminata potenza di suggestione che conviene alla totalità e alla sua incontestabile incondizionatezza. Che fa sognare e rimembrare, e dolcemente naufragare nello spazio atemporale di un potentissimo miraggio. Che procurerà piacere e rasserenerà l'animo anche nel dolore che tanto spesso proviamo nel ritrovarci a soccombere al destino. Come doveva accadere agli eroi tragici, secondo Hegel; cui la potenza di una forma espressiva in grado di narrarne le gesta avrebbe consentito di dire sì, alimentando un soddisfacimento ottenuto anche «quando una profonda frattura avesse lacerato il soggetto in se stesso e tutta la sua esistenza»³⁰.

D'altronde, anche quella vecchia casa, situata nei pressi di Sorrento, era, al modo della bellezza dell'ideale di hegeliana memoria, «intima e raccolta, e paga della vita che racchiudeva in se stessa»³¹. Lontana dalle vicende del mondo, la definisce infatti Pirandello; e perciò risplendente di quell'aura che, come abbiamo già visto, sempre e solamente di «lontananza» avrebbe potuto alimentarsi. Ma Serafino s'era ormai allontanato da quel crogiuolo di concrezioni reali; aveva preso la strada della filosofia – dopo esser passato dagli studi tecnici a quelli classici. Insomma, con questo baco in corpo della filosofia, «aveva fatto intima e tormentosa conoscenza con tutte le macchine inventate dall'uomo per la sua felicità»³². Si era progressivamente allontanato con orrore istintivo dalla realtà, quale gli altri la vedevano e la toccavano; ma purtroppo non era riuscito ad affermarne una sua, dentro e attorno a se stesso.

«Poiché i miei sentimenti distratti e forviati non riescono a dare né valore né senso a questa vita incerta e senz'amore»³³, ammette oramai Serafino – destinato a guardare tutto, anche se stesso, come da lontano. Con solido distacco, ché nulla, ormai, gli viene più incontro con un minimo cenno amoroso. Non a caso, diventa operatore; un ottimo operatore, stimato da tutti – perché vigile, preciso e d'una *perfetta impassibilità*, come si definisce lui stesso in questo secondo Quaderno. Distratto per definizione, pur essendo con l'occhio sempre vigile e puntato sulla scena che si sta per girare; distratto perché necessariamente indifferente a quel che accade davanti all'obiettivo della cinepresa.

Puro occhio sul mondo; anche se il mondo e la vita con cui avrebbe dovuto continuare a sfamare la macchina che gli era stata affidata per lavoro, erano del tutto fittizi, pure messe in scena, peraltro ignare finanche del proprio significato – in quanto ridotte a frammenti del tutto privi di connessione evidente.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 543.

³² *Ibidem*, p. 548.

³³ *Ibidem*.

Perciò si sentiva autorizzato a distrarsi; a non prender nulla davvero a cuore. Per quanto gli spettacoli che spesso gli toccava filmare fossero quasi sempre ignobili e caratterizzati da inutile crudeltà. Certo, egli sarebbe rimasto sempre impassibile, quale doveva essere. Una mano che girava la manovella; anche se ogni volta sembrava attendere la sera, il momento in cui avrebbe potuto riabbandonarsi «a quello sciagurato superfluo che era pure in lui»³⁴; e studiare (studiare era infatti la sua più forte passione).

Infatti, si sentiva alienato; eppure svolgeva con fermo rigore il proprio compito; con puntiglio e dedizione. Sì, ma tutto quel mondo gli appariva nemico; inconsistente, fittizio, sì, proprio come le scene che avrebbe avuto il compito di catturare e immortalare sulla pellicola. Allo stesso modo in cui apparivano nemici alla mitica Varia Nestoroff tutti gli uomini – Varia, l'attrice che tanto intensamente aveva fatto innamorare l'amico Giorgio Mirelli. Una donna tigre di cui molti, troppi, forse, continuavano ad innamorarsi; una delle prime star cinematografiche dell'epoca. Non per altro, comunque, ella si accostava agli uomini: «perché la aiutassero ad arrestare ciò che di lei le sfuggiva: lei stessa, sì, ma quale viveva e soffriva, per così dire, *di là da se stessa*»³⁵. Sì, anche la Nestoroff, dunque, sfuggiva a se stessa; come Serafino. Anche questo, effettivamente, li accomunava; e forse era proprio di questa indeterminatezza che s'era innamorato il Mirelli. A dire il vero Serafino Gubbio non capiva come ciò potesse essere accaduto; eppure, se è vero – come precisa lo stesso Serafino – che «il suo stato d'animo abituale era il rapimento e la meraviglia»³⁶, come avrebbe potuto stupirsi di un tale innamoramento?

Di cosa ci si può meravigliare, infatti, se non di un agire palesemente inconsapevole? Di cosa ci si può meravigliare se non del comportamento di colui il quale, mostrandosi in un certo modo, dice nello stesso tempo di non conoscere il «vero» senso di quel che sta facendo?

D'altro canto, sarebbe stato lo stesso Serafino a rilevarlo, sia pur di sfuggita, poco più avanti. «Tutte le impressioni che ebbe di lei, forse derivarono solamente da quella luce di cui la illuminava»³⁷; era lui, insomma, ad averla colorata nel modo in cui l'aveva di fatto colorata. E il suo sentimento nei suoi confronti era invero quello che provava nei confronti di quei colori; gli stessi con cui lui stesso l'aveva in verità animata. Insomma, forse non l'aveva mai vista qual era, quella donna; «coi bisogni che aveva, offesa, fustigata, invelenita dalla diffidenza e dalle dicerie maligne attorno a lei»³⁸; egli la vedeva colorata e così andava bene

³⁴ Ivi, p. 555.

³⁵ Ivi, p. 558.

³⁶ Ivi, p. 561.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

a lui. Con i colori di una primavera sempre di là da venire; e d'altro canto quella donna soffriva, soffriva molto per il non vedersi mai aiutata «nelle smaniose incertezze dello spirito da quanti non vedevano e non volevano altro di lei che il corpo, per saziar su esso la fame brutta del senso»³⁹.

Sì, perché tutti, in lei, avrebbero voluto poter rinvenire un senso; ma non lo trovavano, perché neppure lei sapeva quale fosse – e quindi si tuffavano su quel corpo. Ché solo esso, forse, poteva custodirlo, quel senso inafferrabile e ignoto.

D'altro canto, a Serafino questo poteva interessare molto relativamente; ché a lui era stato affidato un solo compito: quello di «fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina potesse ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso»⁴⁰. Egli doveva girare la manovella, in modo che alcuni frammenti di vita potessero venire immortalati, fissati sulla pellicola – che poi sarebbe stata fatta girare dalla macchina di proiezione affinché una finzione di vita potesse venire percepita dagli spettatori come se fosse stata reale.

D'altronde, nelle stanze buie in cui si sviluppavano i negativi, Serafino Gubbio vedeva solo mani; ed era lì che il nostro avrebbe visto svaporire tutto il suo «superfluo». Perché tutto lo spazio, lì, era occupato da mani; tanto da costringere lui stesso a diventare una semplice mano. Una mano vocata ad ingannare gli altri; ma soprattutto ad ingannare «mettendo su le più stupide finzioni, a cui la macchina è incapace di dare la realtà meravigliosa»⁴¹.

Allestendo un *ibrido gioco*; in cui la stupidità della finzione sarebbe stata tanto più potente quanto più fosse stata attuata col mezzo «che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica»⁴². Paradosso dei paradossi!

Qui, però, Pirandello sembra non comprendere la portata rivoluzionaria del mezzo filmico o fotografico; ovvero, la sua potenza esplosiva in seno all'arte in quanto tale. Infatti, fermo restando che per lui «il fantastico non avrebbe potuto acquistare realtà se non per mezzo dell'arte»⁴³, il nostro ritiene che la realtà che al fantastico può essere consegnata da una macchina (nel nostro caso: la cinepresa manovrata da Serafino Gubbio) rischia di uccidere lo stesso fantastico così accuratamente posto in essere.

Insomma, per Pirandello la macchina non solo non può dare realtà al fantastico, ma più tragicamente ancora, è destinata ad annichilirlo; rendendo impossibile il suo farsi reale. La realtà data da una macchina – «un mezzo che ne

³⁹ Ivi, pp. 561-562.

⁴⁰ Ivi, p. 571.

⁴¹ *Ibidem*, p. 573.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale»⁴⁴ – gli sembra infatti pura «parvenza», per dirla con Hegel.

Anche perché, se è meccanismo – si chiede Pirandello –, come può esser vita, come può esser arte? «È quasi come entrare in uno di quei musei di statue viventi, di cera, cestite e dipinte. Non si prova altro che la sorpresa del movimento, dove non è possibile l'illusione d'una realtà materiale»⁴⁵.

Fantasma semovibile che il pubblico prende per veri – il pubblico infatti «prende tutto»⁴⁶; e che consentono ai produttori cinematografici di far denari a palate, «e migliaia e migliaia di lire si possono spendere allegramente per la costruzione d'una scena, che su lo schermo non durerà più di due minuti»⁴⁷. Tanto la macchina darà apparenza di realtà – rileva Pirandello – a tutte le finzioni messe in opera da apparatori, macchinisti e attori. Tutto sembrerà più vero del vero; un vero indagato nei più minuscoli particolari, ingrandito e dunque analizzato come al microscopio. E sul telo del cinematografo i corpi si muoveranno, le azioni si svolgeranno... come se stessero realmente accadendo. E noi ci faremo incantare; al punto da innamorarci dei nostri beniamini; che, magari, mentre facevano quel certo gesto, non sapevano neppure verso quale azione o verso quale significato fosse intenzionato. E dunque, in senso proprio, non hanno forse neppure recitato; ma come burattini senz'anima, si sarebbero fatti immortalare dalla cinepresa mettendosi al servizio di un contesto fittizio e creato artificialmente... in grado di mentire anzitutto intorno al proprio statuto di verità.

Il tutto comunque sarebbe definitivamente esploso con la registrazione dell'ultima scena; l'ultima scena di un film intitolato *La donna e la tigre*. Dove la finzione avrebbe raggiunto il proprio apice, fingendo finanche la propria illusorietà. Fingendo addirittura d'esser finzione; potremmo anche dire. Sì, quella acquisita dal Giardino Zoologico di Roma era una tigre in carne ed ossa; e in quella scena finale bisognava ucciderla per davvero. Tutto sarebbe stato finto in quella scena; l'India, la jungla, il viaggio e la *miss*... – «solo la morte di questa povera bestia non sarebbe stata finta»⁴⁸. L'attore designato ad ucciderla non avrebbe neppure saputo le ragioni di tanta violenza; la scena sarebbe durata non più di uno o due minuti, e pochi spettatori, magari, se ne sarebbero ricordati. Eppure con quella scena ci saremmo resi cattivissimi; ché, al contrario della violenza naturale della tigre (naturale, perché connaturata al suo esser tigre – senza nulla di superfluo, in tutto ciò), quella perpetrata dalla finzione cinematografica

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 574.

⁴⁸ Ivi, p. 576.

sarebbe valsa come violenza del tutto gratuita, stupida, fatta per gioco – che si sarebbe benissimo potuta evitare. E pensare che il film avrebbe dovuto infondere negli spettatori il disprezzo della ferocia di cui l'essere umano sa esser capace; in quanto capace di mettere in opra una violenza che sarebbe stata somma proprio perché tipicamente umana, ossia superflua, inutile, pur facendo guadagnare molto alla produzione. Ma tutt'altro che naturale.

E proprio a Serafino sarebbe toccato il compito di fissarla sulla pellicola, quella scena inconcepibile. Deplorevole. Sarebbe stato odiato dagli attori, i quali, davanti alla macchinetta da lui azionata, non avrebbero potuto che sentirsi spossessati della loro identità d'attori, della loro funzione artistica; perché ignari della parte che avrebbero dovuto rappresentare, della sua contestualizzazione.

Destinati ad agire come ingranaggi di una invisibile catena di montaggio, alla quale non ci si sarebbe potuti che asservire – ché avrebbe potuto fruttare gran bei guadagni. Molto più di una intensa e faticosa recitazione teatrale. E dunque esiliati sì dal palcoscenico, ma ancor più radicalmente da se stessi – rileva giustamente Pirandello.

Essi producevano azioni i cui effetti sembravano reali, ma non lo erano; mentre gli animali (almeno nel caso della nostra tigre) dovevano fingere di recitare, pur partecipando ad azioni reali, come quella che avrebbe dovuto farli uccidere con un colpo di proiettile.

Gli attori, invece, sembravano agire; ma a muoversi, per la luce manovrata dal proiettore, erano dei meri fantasmi; immagini destinate a cogliere un solo gesto dell'attore, o meglio ancora solo un momento di quel determinato gesto; un'espressione «che guizza e scompare»⁴⁹. Ed è priva di corpo; ché quest'ultimo è stato addirittura «privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta»⁵⁰. Tutti dovevano diventare schiavi di questa macchinetta stridula, rileva Pirandello; «un ragno che succhia e assorbe la loro realtà viva per renderla parvenza evanescente, momentanea, giuoco d'illusione meccanica davanti al pubblico»⁵¹.

Ma Pirandello sembra non rendersi conto che questa realtà svuotata di corpo e di senso, questa vita fantasmatica e totalmente distraente, è la condizione dell'umano; la sua verità eterna. Che il presente ha semplicemente messo più determinatamente a fuoco. Che siamo tutti prede e cacciatori in questa sarabanda che è la vita; che tutti siamo condannati a far la fine di Atteone; che non c'è alcuna solida identità da contrapporre all'opera di shockante svelamento operata dal cinema.

⁴⁹ Ivi, p. 585.

⁵⁰ Ivi, p. 586.

⁵¹ *Ibidem*.

Perché gli attori che odiano Serafino in quanto responsabile insieme alla sua macchinetta del loro irrimediabile svuotamento, sono gli stessi che sarebbero accorsi dal commendator Borgalli o da Cicò Polacco armati del sano proposito di rigenerare artisticamente l'industria cinematografica. D'altronde, la posta in gioco era troppo allettante.

Solo il vecchio violinista avrebbe azzardato una vera e propria *performance*; cercando di ridisegnare un'aura ormai perduta; di ritrovarla suonando al cospetto della tigre. Dapprima con una qualche incertezza, ma poi, dopo aver suonato alcune strane note aspre e sorde, avrebbe sviluppato una linea melodica limpida, dolcissima, intensa, vibrante d'infinito spasimo – per parafrasare la descrizione che, di quell'incanto, ci restituisce Pirandello alla fine del terzo Quaderno.

Tutti si commossero; l'aura era tornata a vibrare, forse per un'ultima volta – ché non v'era possibilità di salvezza. Non a caso, condotto alla successiva trattoria, il violinista «nonostante le preghiere e le minacce di Simone Pau, bevve e s'ubriacò»⁵².

Anche Serafino Gubbio aveva ormai preso coscienza dell'irrimediabilità della situazione. Ormai gli appariva con la massima chiarezza: la sua presenza in quegli studi aveva la necessità d'una *cosa*; destinata a rimanere totalmente incomprensibile. Perciò il nostro operatore rimaneva muto. Ormai s'era fatto macchina; pura capacità di ingurgitare qualsivoglia frammento di vita.

Per questo Serafino avrebbe voluto non parlar mai; e «accogliet tutto e tutti in questo suo silenzio, ogni pianto, ogni sorriso»⁵³; consapevole, com'era, ormai, della propria inconsumabile riserva di superfluità. Consapevole, com'era, nello stesso tempo, anche del fatto che «la vita è un fatto! Quando tuo padre t'ha messo al mondo, caro, il fatto è fatto. Non te ne liberi più finché non finisci di morire»⁵⁴. E che «non siamo liberi di fare quello che vorremmo: il tempo, il costume degli altri, la fortuna, le condizioni dell'esistenza.... ci costringono spesso a fare quello che non vorremmo.... E a che si riduce l'intelligenza, se non compatisce la bestia che è in noi?»⁵⁵. A compatire l'insensatezza di quel che facciamo e non potremmo non fare: a questo serve l'intelletto – a nient'altro. A capire che tutto è insensato, che la vita è insensata. Anzi, più radicalmente ancora, che «la vita è tutta una stupidaggine, sempre, perché non conclude mai e non può concludere»⁵⁶.

Eppure, già questa semplice consapevolezza è una sorta di conforto; d'altronde, cos'è da sempre la filosofia? Si chiede a questo punto Pirandello. Perché la filosofia conforta anche quando è disperata – «perché nasce dal bisogno di superare un tormento.... E poi già il semplice fatto di perselo davanti, questo

⁵² Ivi, p. 592.

⁵³ Ivi, p. 607.

⁵⁴ Ivi, p. 611.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 613.

tormento, è già un sollievo per il fatto che, almeno per un poco, non ce lo sentiamo più dentro»⁵⁷. Ancora una chiarissima eredità leopardiana; e, se proprio ci si volesse spingere ancora più in là, una vera e propria eredità stoica.

Ma allora quello che fa la macchinetta in cui Serafino non accetta di risolversi (in quanto consapevole nello stesso tempo del «superfluo» di cui si diceva poco sopra), è una operazione di verità.

Se è vero che ci consente di essere-uno con lo sguardo neutro e impassibile destinato ad accogliere l'insensatezza degli eventi; a contemplarli consegnandoli alla loro stessa inemendabile stupidità.

Altro che alienazione dell'uomo-macchina! Anche perché il superfluo cui Serafino Gubbio sembra essere tanto affezionato non è nulla; non si lascia infatti identificare, e tanto meno distinguere. Insomma, non si lascia riconoscere; ché forse è un'illusione anche quella in base a cui ci si vorrebbe far credere che altro potrebbe competerci. Pensare, filosofare, pretendere un senso.

E se il pensare si risolvesse proprio nella situazione prospettata da Simone Pau?

E se pensare, cioè, non significasse altro che *essere* l'albero che si fosse deciso di pensare; o *essere* la casa che si fosse in alternativa deciso di pensare?

Certo, se le cose stessero così, allora il cinema – algido sguardo sulla baraonda dell'accadere – sarebbe un'illusione assolutamente *veritiera*. Che, mostrando l'illusorietà di tutto, finirebbe per dire e mostrare, facendocene fare esperienza, una grande verità: mostrandoci che tutto, nella vita, è illusorio, apparente, confuso, inutile, ossia puramente e rigorosamente fattuale.

D'altro canto, è lo stesso Pirandello/Serafino a chiederselo: «E se proprio a questo, solamente, fosse destinata la mia professione!?! Al solo intento di presentare agli uomini il buffo spettacolo dei loro atti impensati, la vista immediata delle loro passioni... di questa vita senza requie, che non conclude»⁵⁸?

Ecco; credo che sia proprio tale vocazione a rendere il cinema manifestazione del compito più alto; ossia, quello di «cogliere proprio 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 macchina di nascosto li stia a sorprendere»⁵⁹.

D'altro canto, «chi vive, quando vive, non si vede; vive...»⁶⁰; se si vedesse, lo spettacolo sarebbe ben buffo ai suoi occhi. Eppure a mostrarsi sarebbe la sua semplice insensatezza; e dunque anche l'insensatezza del suo stesso osservarsi senza scelta e senza proposito. Ciò non differirebbe poi dall'insensatezza desti-

⁵⁷ Ivi, p. 614.

⁵⁸ Ivi, p. 614.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

nata a contaminare anche chi volesse invece cogliere la vita in base ad un ben preciso proposito.

E cosa potrebbe esservi di più sublime da mettere a fuoco? Cosa, di più sublime di una vita che non conclude?

Ecco uno dei concetti più importanti tra quelli messi qui in gioco da Pirandello. L'insensatezza della vita dipende dal suo costitutivo non concludersi. Dal semplice fatto consistente nel suo sostanzialmente impossibile determinarsi; dal suo non avere né inizio né fine. Dal suo non lasciarsi abbracciare da alcuno sguardo – perché non vedrà mai «la vita», ma solo qualche frammento separato di quella che continueremo a chiamare «vita»... per quanto si dia a noi proprio come si dà alla macchinetta azionata da Serafino Gubbio.

Eppure continuiamo ad evocarla, la vita. Come se qualcosa come «una vita» da qualche parte si desse; essendo solo per questo che continuiamo a credere di aver a che fare con i frammenti sparsi della nostra o dell'altrui vita.

Certo, chi vive non si vede vivere, ha appena detto Pirandello. Perché lo sguardo è sempre e comunque rivolto a qualcosa d'altro; ossia, ad una parte, a un frammento di qualcosa che in ogni caso lo eccederà. In cui non potrà mai vedersi esaustivamente e dunque correttamente rappresentato. Perciò, di fronte a noi non v'è mai la vita, ma una sua maschera; destinata, peraltro, a non nascondere un bel nulla, se non il nulla che sempre e solamente c'è, di là da quel che potremo di fatto e in ogni caso aver riconosciuto.

Eppure, non di rado Pirandello è tentato di credere che dietro la maschera si possa anche essere diversi. Con un cuore che si vergogna, magari!

Da un lato «la società che, per sé stessa, non è più il mondo naturale... che è mondo costruito, anche materialmente»⁶¹; che è maschera. E dall'altro «la natura... che non ha altra casa che la tana o la grotta»⁶² – ossia, la vita. Da un lato la forma e dall'altro la vita.

Una polarità che Nietzsche aveva interpretato come vera e propria riedizione della vecchia contrapposizione Apollo-Dioniso. Ma che sempre il filosofo dell'eterno ritorno avrebbe anche compreso non costituirsi affatto come espressione di una relazione determinata; quasi che, a contrapporsi, fossero state due dimensioni determinatamente antitetiche. La loro era piuttosto un'opposizione assoluta; per questo, l'altro non avrebbe mai potuto darsi al di là dell'uno. Come a dire che solo con il volto sereno di Apollo si sarebbe potuta presentare l'indomabile irrequietudine dionisiaca.

Ma non di rado Pirandello cede alla suggestione di un dualismo in cui a riflettersi sembra essere da ultimo l'antico e altisonante rapporto metafisico tra verità ed errore, o quello, ontologicamente ancor più decisivo, tra essere e nulla. E

⁶¹ Ivi, p. 618.

⁶² *Ibidem*.

ritiene che la pulsione a costruire e a costruirsi che caratterizza l'azione dell'uomo sulla terra non sia mai effettivamente risolta. Perché, se l'essere umano «si presenta non qual è, ma come crede di dover essere o di poter essere»⁶³, restano in ogni caso ben nascosti – continua il nostro – «i nostri pensieri più intimi, i nostri più segreti sentimenti»⁶⁴. Che agiscono ed operano nel profondo; non a caso Pirandello pronuncia parole importanti che segnano una totale apertura del proprio animo da parte di Serafino Gubbio; che certamente avrebbe voluto rimanere spettatore impassibile. Ma non ce la poteva fare! Si sarebbe infatti lasciato «prendere» o catturare da questa realtà; che pur avrebbe dovuto restar fuori. Certo, egli sa bene che spesso (come nel caso di Aldo Nuti) questo intimo essere, che grida le proprie colpe, e mai rimane impassibile di fronte a nulla, spesso è condannato a rimanere, finanche per tutta la vita, ignoto. Ma c'è; c'è senz'altro il vero volto che mai la persona potrà consegnare in toto alle costruzioni del personaggio.

Questo, uno dei poli tra cui oscilla il parere costitutivamente incerto dello scrittore siciliano; l'altro essendo costituito piuttosto dalla ludica consapevolezza del fatto che sciocchi sono in verità tutti coloro «che dichiarano la vita un mistero, infelici che vogliono con la ragione spiegarsi quello che con la ragione non si spiega!»⁶⁵.

Nello stesso tempo, Pirandello è convinto del fatto che non vi sia nulla da spiegare, di là da quel che si vede. Lo dice con chiarezza, il nostro, nel quinto Quaderno. «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 e priva di senso e di valore»⁶⁶.

Insomma, la vita non si spiega; si vive, insiste Pirandello. «La ragione, infatti, è nella vita; non può esserne fuori. Insomma, la vita non bisogna porsela davanti, ma sentirsela dentro, e viverla... fuori dalla vita, *infatti*, non c'è nulla»⁶⁷.

Ma con una consapevolezza degna del miglior Hegel, Pirandello si rende addirittura conto del fatto che finanche l'avvertire questo nulla «con la ragione che si astraie dalla vita, sarebbe ancora vivere; che esso è ancora *un nulla* nella vita»⁶⁸.

La vita: l'*intrascendibile*, dunque, per Pirandello – che, proprio in quanto tale, peraltro, non si lascia né dire né conoscere. Ché, là dove viene detta (anche solo per dire il suo non poter essere detta), la vita nega di essere quel che, della medesima, si riuscirà comunque a dire. Di essa siamo infatti il semplice apparire; come la cinepresa tanto mal sopportata da Serafino Gubbio, per tutta la du-

⁶³ Ivi, p. 619.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ivi, p. 662.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

rata del romanzo. Con la quale, però – guarda caso! – alla fine il nostro finirà per identificarsi, diventando addirittura muto. Dopo aver girato la scena di quella che avrebbe dovuto essere l’uccisione della tigre – e che invece si sarebbe rovesciata in una doppia morte, da un lato del Nuti sbranato dalla tigre, e dall’altro dell’attrice e sua amante, Varia Nestoroff.

Ecco, solo dopo aver girato questa scena, l’impassibilità di Serafino Gubbio si sarebbe compiuta e realizzata appieno.

Il suo, ormai, non era più il silenzio di una cosa; ossia, della macchina con cui aveva sempre cercato di immedesimarsi (facendosi lui stesso macchina). Sarebbe stato piuttosto un silenzio sofferto, che comunque non gli avrebbe impedito di accogliere dentro tutti. Certo, aveva anche affermato Serafino: «il mio silenzio vorrebbe chiudersi sempre di più attorno a me»⁶⁹. E vi sarebbe senz’altro riuscito, ma solo dopo la ripresa del quadro finale del film in lavorazione.

La sua mano aveva continuato a girare la manovella impassibile – più presto, più piano, pianissimo, «come se la volontà gli fosse scesa – ferma, lucida, inflessibile – nel polso, e da qui governasse lei sola, lasciandogli libero il cervello di pensare e il cuore di sentire»⁷⁰. Anche quando vide il Nuti «distrarre dalla belva la mira e volgere lentamente la punta del fucile là dove poc’anzi aveva aperto tra le frondi lo spiraglio, e sparare, e la tigre subito dopo lanciarsi su lui e con lui mescolarsi, sotto gli occhi miei, in un orribile groviglio»⁷¹, avrebbe continuato ad udire il ticchettio continuo della macchinetta, «di cui la sua mano, sola, da sé, ancora, seguitava a girare la manovella»⁷². Serafino Gubbio non gemeva e non gridava; «la voce, dal terrore, gli s’era spenta in gola, per sempre»⁷³.

Era diventato muto; «cosa». Perfettamente identica a tutte le altre, capace di riflettere in sé il medesimo silenzio che da sempre, forse, abbraccia il mondo – anche se mai gli esseri umani lo avrebbero ammesso. Comunque Serafino era riuscito a salvarsi – è lui stesso a riconoscerlo, nelle ultimissime pagine del romanzo. «Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m’ha reso così – come il tempo vuole – perfetto»⁷⁴. Perché è questa l’unica adeguata risposta ad una vita che ormai appare chiaramente a chiunque in tutta la sua “stupidità”. Come quella che la macchina s’era divorata per davvero con quell’ultima scena; una vita che era naturalmente, secondo Serafino Gubbio, «quale poteva essere in un tempo come questo, tempo di macchine; produzione stupida da un

⁶⁹ Ivi, p. 663.

⁷⁰ Ivi, p. 732.

⁷¹ Ivi, pp. 732-733.

⁷² Ivi, p. 733.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 734.

canto, pazza dall'altro, per forza, e quella più e questa un po' meno bollate da un marchio di volgarità»⁷⁵.

L'oscillazione continua a rendere incerta la *Weltanschauung* di Pirandello. S'è finalmente svelato il segreto della vita, ma nello stesso tempo il nostro sembra credere che si tratti solo di quella (vita) consentita nel tempo delle macchine.

E poi, a quale perfezione si riferiscono le parole di Serafino? Alla perfezione della cosa o a quella caratterizzante l'intrascendibile superfluità propria dell'umana esistenza?

Il suo silenzio era perfetto, ormai; da nulla avrebbe infatti potuto farsi redimere o distrarre – per quanto fosse il luogo di un'attenzione e di un rigore che erano stati costantemente distratti. Distratti dal superfluo; che solo distrarre avrebbe potuto, non avendo, di fatto, nulla di alternativo da suggerire.

Simone Pau avrebbe continuato a provarci; andando ogni giorno a trovarlo. Per provare a scrollarlo. Ingiuriandolo, per cercare di smuoverlo da questo silenzio «di cosa»⁷⁶.

Ancora una volta Pirandello appare indeciso: in che cosa si sarebbe definitivamente risolta la vita di Serafino Gubbio? Nel silenzio proprio della cosa (di quelle cose che il pensiero è – come già era stato rilevato da Simone Pau in precedenza); o in quello di una superfluità impossibilitata sia a catturarsi, che a oggettivarsi e riconoscersi secondo la sua propria determinatezza. In quello caratterizzante ogni concreta esperienza di quel sapere di non sapere di socratica memoria che qui sembra davvero trovare una *inesplicabile* (e proprio perciò perfetta) concrezione. In cui il pensare sa che gli alberi, le case, i fiumi e le nuvole non sono tutto; ma non sa cosa vi sia di diverso rispetto a tutto questo.

Perché le azioni di cui è fatta la vita e la natura di tutto quel che esiste non ci dicono mai quel che sono; ma nella loro costitutiva indisegnabilità possono al massimo consegnarsi alla più insensata di tutte le esperienze: quella artistica! Come sapeva bene, forse, già lo Hegel delle pagine dell'*Estetica*....

Massimo Donà
Università Vita-Salute San Raffaele
Facoltà di Filosofia
Palazzo Arese Borromeo
Via Borromeo, 41
I-20811 Cesano Maderno (MB)
dona.massimo@hsr.it
ORCID: 0000-0003-0869-4003

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.