

ROSA GIULIO

La Roma pirandelliana nei Quaderni di Serafino Gubbio operatore

In

Natura, società e letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSA GIULIO

ABSTRACT DEL PANEL

POESIA E NARRATIVA DELLA CITTÀ MODERNA

Al centro della ricerca sarà la città moderna nella molteplicità e complessità delle sue manifestazioni letterarie, a partire dall'avvento della società di massa fin de siècle (il cui archetipo risale alla Parigi di Baudelaire, magistralmente studiato da Benjamin), fino all'inizio di questo millennio, attraverso un taglio ermeneutico possibilmente comparatistico. Si decifrerà, quindi, lo scenario spesso babilonico delle metropoli, che con ambiguo fascino attirano e strano come mitici labirinti, in quanto allegorizzano le forme più complete della mercificazione nelle società industriali e postindustriali. Al centro dell'indagine sarà il paesaggio urbano che si è trasformato, con un intreccio di lusso e di miseria, con un ritmo incessante di nuove e insolite costruzioni, artificiali manufatti architettonici, emblemi dell'inorganico e dell'anti-natura, a volte causa di malinconia e nostalgia per il passato, di spaesamento e di esilio all'interno del proprio perimetro cittadino. In tal senso, la città, da un lato, è lo spazio degli antichi quartieri, dei centri storici, che conservano ancora la memoria di epoche lontane, dove ci si concilia con la propria esistenza, fino a identificarsi affettivamente con i loro aspetti familiari; dall'altro, con la folla anonima delle vie centrali e gli incontri imprevedibili, è il luogo che irretisce e affascina, ma, simultaneamente, provoca angoscia e ripugnanza, profonde dissonanze tra il soggetto e la realtà, tra l'io e il mondo circostante.

ABSTRACT DELLA COMUNICAZIONE DI ROSA GIULIO

La Roma pirandelliana nei Quaderni di Serafino Gubbio operatore

Roma 1915, capitale del cinema, prima ancora di Hollywood. Vi si aggira, da un ospizio di mendicizia agli stabilimenti cinematografici della Kosmograph, il Serafino pirandelliano, "operatore" di una macchina-mostro: tutto sembra visibile e dipanarsi in un'apparente verosimiglianza naturalistica; eppure, tutto rinvia a un "oltre", alle linee spezzate di una realtà urbana diversa da quella vera, a una città-testo, metaforica e fantastica, il cui senso, come un elemento a chiave, rimane oscuro e analogico. Questo spazio, come si vedrà, non è affatto irrelato, ma fattore costitutivo della fluida struttura del percorso narrativo, entra in rapporto osmotico e dinamico con la folla multiforme dei personaggi, sempre "in cerca d'autore", i cui destini, nell'atomizzazione della loro personalità, nell'arbitrarietà casuale degli incontri e degli intrecci, sono disponibili e aperti a molteplici verità, ognuna vera per "ciascuno a suo modo", come nell'opera teatrale tratta dal romanzo.

1. *Natura, Infanzia, Arte: l'ingenuità e la meraviglia*

Il tema della città moderna implica, in via preliminare, un percorso in senso orizzontale nella struttura diegetica dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* per meglio comprendere come alcune sue componenti costituiscano due poli differenti e come nella sottesa intelaiatura del secondo si collochi in maniera non irrelata la rappresentazione pirandelliana dello spazio urbano¹. Le due polarità si presentano dialetticamente opposte, ma non prive di ambiguità e reversibilità, anche se all'interno di ogni polo l'insieme delle componenti forma un tutto organico. In

¹ Il romanzo, con il suo primo titolo, *Si gira...*, uscì per la prima volta sulla «Nuova Antologia» tra il primo giugno e il 16 agosto 1915; poi, in volume l'anno successivo a Milano presso Treves. Con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* verrà pubblicato nel 1925 a Firenze da Bemporad: le varie parti non sono più intitolate Fascicolo primo, secondo ..., ma Quaderno primo, secondo... Inizialmente, l'autore avrebbe voluto intitolarlo *Filauri*, poi *La tigre*: cfr. lo scambio epistolare di Pirandello con Angiolo Orvieto, Ugo Ojetti, Alberto Albertini, fratello del direttore del «Corriere della Sera», Luigi (soprattutto le lettere del 19.1.1904, 8.1.1913, 16.1.1913, 26.11.1913, 7.4.1914, 10.4.1914), in *Carteggi inediti con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980; vd. anche G. CAPPELLO, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1986, 122-45. Per agevolare eventuali consultazioni e raffronti senza vincolarle a una sola edizione, essendo molte e diverse quelle correnti, i riferimenti bibliografici saranno citati come segue: per i *Quaderni*, i dati numerici tra parentesi indicano, rispettivamente, il Quaderno e il Capitolo del romanzo; così pure, per *Uno, nessuno e centomila*, uscito a puntate nella «Fiera Letteraria», tra il dicembre 1925 e il giugno 1926, poi, sempre nel 1926, presso Bemporad a Firenze, il numero del Capitolo sarà preceduto da quello del Libro; invece, per *Il fu Mattia Pascal*, uscito per la prima volta sulla «Nuova Antologia» tra il 16 aprile e il 16 giugno 1904, edito in estratto, nello stesso anno, per la «Biblioteca della Nuova Antologia», con dedica ad Alberto Cantoni, «maestro d'umorismo», pubblicato definitivamente nel 1921 presso Bemporad a Firenze, verranno citati per esteso numero e titolo del capitolo. L'edizione di riferimento resta sempre: L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, 2 voll., Milano, Mondadori, 1973. Per le stesse ragioni, si indicheranno le novelle solo con titolo, data di composizione e raccolta in cui sono inserite, fermo restando l'edizione di riferimento: PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, 3 voll., 6 tomi, ivi, 1986, 1987, 1990; delle opere teatrali si citeranno atto e scena da PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico (con la collaborazione di A. Tinterri), 4 voll., ivi, 1986, 1993, 2004, 2007; dell'*Umorismo* saranno indicate solo i numero della parte e del rispettivo capitolo.

questa dimensione, proprio Roma, oltre che per gli stretti rapporti con il cinema degli Anni Dieci del secolo scorso e per esserne luogo privilegiato, metropoli destinata al suo sviluppo, risulta elemento centrale dell'impianto narrativo. Osserviamo le tre caratteristiche essenziali del primo:

La natura. Nel romanzo ha come espressione immediata la tigre: come tutte le bestie, che legate alla terra, a differenza degli uomini, non hanno bisogno del «superfluo», perché hanno il necessario per vivere (I, 3), la feroce tigre viene ascritta alle categorie della bellezza, ingenuità e innocenza. L'«impeto elastico», per Serafino, non risiede, come per i futuristi, nell'automobile in corsa, ma nell'aggressività ferina della belva, in cui tutto è naturale e non meccanico. Mentre l'auto è destinata ai trionfi della velocità, la tigre è una «povera bestia», catturata per essere uccisa; è priva di rimorsi per gli esiti letali dei suoi istinti sanguinari, uccidendo per fame e bisogno, non per svago, ed è comunque un prototipo naturale di «bella innocenza ingenua» (II, 3; III, 4)².

L'infanzia. Si svolge sotto le inseparabili insegne dell'«ingenuità» e della «meraviglia»; nel felice mondo infantile dominano, infatti, «gli affetti più genuini»: «candore e freschezza d'ingenuità». La riflessione di Serafino (- Pirandello) è di chiaro influsso leopardiano: «Solo i fanciulli han la divina fortuna di prendere sul serio i loro giuochi. La meraviglia è in loro; la rovesciano su le cose con cui giocano, e se ne lasciano ingannare. Non è più un giuoco; è una realtà meravigliosa. [...] Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte» (II,1; III,3)³.

L'arte. Declinata nelle sue diverse espressioni, dalla pittura di Giorgio Mirelli alla musica del suonatore di violino, alla scrittura diaristica di Serafino Gubbio, che si preannunzia negli appunti dei suoi *Quaderni* come opera narrativa «da fare», è il «mezzo» che fa «acquistare realtà» al «fantastico», perché «quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide»: nel meccanismo non c'è vita, dunque, non c'è arte (III, 3); solo la vita-arte realizza il mondo della fantasia. Se le sei tele del Mirelli, viste da Serafino a casa della Nestoroff, sono l'espressione del «sogno luminoso» del giovane pittore, l'esecuzione musicale davanti alla tigre del suonatore di violino, apparso come una meteora nel romanzo ma tale da essere epifania di significativo spessore allegorico, un doppio di Serafino, fa affiorare «una linea melodica, limpida, dolcissima e intensa, vibrante d'infinito spasimo» (III, 6). L'arista, infatti, sente un «richiamo misterioso, lontano, che lui solo intende», il suo stato d'animo è «il rapimento e la meraviglia» (II, 2, 5), anche se la pittura di Mirelli, il «giovinetto che non poteva vivere in un tempo come questo», sembra

² Serafino Gubbio si augura che il film in programmazione con al centro la tigre, in cui si devono mettere in scena un cacciatore finto e una caccia finta, ma un animale vero, destinato a una vera morte, possa ispirare «il disprezzo della ferocia umana» (III, 4), perché, mentre questo uccide per istinto di sopravvivenza, l'uomo, nel disumanizzato universo tecnologico, uccide «per giuoco, stupidamente» e, per giunta, a scopo di lucro; pertanto, la tigre nei *Quaderni* diventa epifania della natura intatta e innocente. L'attenzione per il mondo animale nelle opere pirandelliane coinvolge tutte le specie: da una pericolosa tigre a un innocuo canarino. In una gabbia sospesa nel vano di una finestra dell'albergo milanese, Mattia Pascal vede un canarino e finge di conversare con lui, rifacendogli il verso come se parlasse; l'uccello si agita, salta, scuote la testina, poi - racconta Mattia - «mi rispondeva, chiedeva, ascoltava ancora. Povero uccellino! lui sì m'inteneriva, mentre io non sapevo che cosa gli avessi detto...» (*Il fu Mattia Pascal*, «IX. Un po' di nebbia»).

³ Quasi con le stesse parole, nel secondo e terzo atto di *I Giganti della Montagna*, il «mago» Cotrone esalta «la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi», tanto da esortare Spizzi, l'attore giovane della compagnia della «contessa» Ilse: «Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero!», perché egli stesso e anche i suoi compagni, essendo tutti «poeti» come i fanciulli, creano «immagini», «fantasmi», «sogni». Per Leopardi, «dopo che il mondo è divenuto filosofo, l'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, non è più propria se non de' fanciulli» (G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 726 dell'autografo: vd. ID., *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, I, 550). Significativa è anche la tragica vicenda dell'adolescente di *La veste lunga* (1913, in *L'uomo solo*), a cui avevano messo un abito «su un corpo, che lei non si sentiva»; anzi, «assai più del suo corpo pesava quella veste», perché il suo era il corpo di una «bambina» ancora legata al ricordo del mondo della «dolce infanzia» e le sembrava che anche tutto il suo corpo si fosse «diradato», quando si osservava davanti allo «specchio». Durante il viaggio in treno da Palermo a Zùnica, la sedicenne Didì, presa «istintivamente», «senza volerlo», senza badarvi, «senza saper come», una fiala di veleno dalla borsa del padre, si uccide, proprio a causa di quella «veste lunga», che dovrà renderla accettabile al quarantacinquenne futuro sposo: un gesto teso oscuramente a impedire il passaggio dalle potenzialità molteplici e variegiate dell'infanzia felice o dell'età adolescenziale alle forme più definite della giovinezza e della maturità. Su questo tema cfr. L. LUGNANI, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986.

superata dai tempi moderni, in cui, come la vita, è stata sostituita dall'artificio, dai meccanismi della finzione mercificata⁴.

Mondo naturale delle piante e degli animali, età infantile dell'uomo sono rappresentati sotto la categoria dell'«ingenuità»; l'altra parola chiave, che qualifica sia l'infanzia sia l'arte, è «meraviglia». *Ingenuità* e *meraviglia* collegando *natura*, *infanzia*, *arte* sono lemmi che hanno un ruolo di cerniera e danno compattezza e unità a questo primo polo dialettico, accentuandone in maniera dualistica la differenza dall'altro polo.

2. Meccanizzazione, Società, Finzione: l'artificio e l'inganno

Vediamo ora i tre caratteri salienti del secondo polo:

La civiltà delle macchine. Il moderno regno dell'alienante meccanizzazione e della riproduzione artificiale è dominato non solo dalla macchinetta da ripresa cinematografica azionata da Serafino, il «grosso ragno nero in agguato sul treppiedi» (IV, 1), ma in generale dalla macchina «mostro», definita, di volta in volta, «pachiderma», «ventre», in cui si sviluppa «una mostruosa gestazione meccanica» (I, 5; III, 3)⁵.

Le costruzioni artificiali. Le istituzioni imprigionano l'esistenza umana e, tracciandone il destino, la costringono a muoversi incessantemente dalla «fabbrica» al tribunale, alla «bottega», mentre il riposo si riduce a un «accrescimento di stanchezza» e a una ripresa più energica degli «affari» (I, 1). Pertanto, come l'uomo, che «entrando

⁴ Il passaggio dall'opera d'arte, come creazione del nuovo e prodotto unico e irripetibile, alla «riproducibilità tecnica» propria del cinema implica non solo una perdita di «aura», come per Walter Benjamin, ma, per Pirandello – che ancora non vede, né prevede una produzione filmica di spessore artistico, in grado di superare il mito romantico (di cui ancora permane qualche traccia nelle sue concezioni estetiche) dell'unico genio creatore e di non essere più un fenomeno elitario (secondo l'auspicio della stessa concezione «politica» benjaminiana) – anche una vera e propria «caduta», un destino tragico, allegorizzato dal suicidio del giovane Mirelli e dalla morte traumatica del violinista, premonizione del silenzio post-trauma dell'intellettuale-artista moderno, che è lo stesso Serafino Gubbio. Nell'*Umorismo*, Pirandello espone la sua poetica sulla rappresentazione umoristica, partendo da uno sguardo complessivo di carattere estetico: «L'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara» (II, 2). Questa concezione estetica, secondo la quale la «riflessione» non consiste in un'opposizione del «cosciente» verso lo «spontaneo», ma anzi ve intesa come una «proiezione» della stessa «attività fantastica», se la considera sotto il profilo delle arti figurative e percettive, specificamente pittoriche, spiega per quale ragione non potrebbe apparire espressivamente realizzata nei quadri di Giorgio Mirelli, artista non ancora inserito nella modernità. Del celebre saggio di W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* ([in «Zeitschrift Sozialforschung», 1936], nella traduzione di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966, 32 ss.), in cui il grande intellettuale berlinese prende in considerazione ed esamina *Si gira...*, ha chiarito bene l'impostazione estetica, che si differenzia nelle finalità dalla visione pirandelliana, Nino Borsellino: «Per Benjamin, come si sa, il meccanismo della riproducibilità, che Pirandello registra come disagio artistico, apre invece le nuove frontiere sociali dell'arte, in quanto le masse modificano il rapporto con l'opera mentre si moltiplica il consumo del prodotto e si allarga con i processi di meccanizzazione e riproduzione anche il pubblico dei competenti» (N. BORSELLINO, «*Si gira...*», *una maschera dell'impassibilità*, in ID., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1991, 2000, 212-20: 214).

⁵ Anche in *Uno, nessuno e centomila* (II, 10), il protagonista e io narrante, Vitangelo Moscarda, invitando i suoi fittizi interlocutori a lasciare la città, rivolge un'aspra critica al mondo della tecnologia moderna, soprattutto al «goffo apparecchio rombante e allo sgomento, all'ansia, all'angoscia mortale dell'uomo che vuol fare l'uccellino! Qua un frullo e un trillo; là un motore strepitoso e puzzolente, e la morte davanti. Il motore si guasta; il motore s'arresta; addio uccellino!». Parte, a questo punto, l'affondo vibrante, se pure in maniera indiretta, contro l'apologia dannunziana della macchina e dell'aereo, l'esaltazione, nel romanzo del 1910, *Forse che sì forse che no*, del folle volo, decollato dall'aerodromo di Montichiari di fronte a una folla inebriata dal pericolo e dalla morte. Per Vitangelo (-Pirandello), le ali del volo meccanico sono finte: tutto è «riduzione e costruzione: un altro mondo nel mondo: mondo manifatturato, combinato, congegnato; mondo d'artificio, di stortura, d'adattamento, di finzione, di vanità». «Dalla specola estraniata del protagonista dei *Quaderni* gli uomini appaiono prigionieri delle istituzioni che ne ingabbiano l'esistenza e ne decidono il destino [...] nel mondo delle macchine moderne, l'uomo è diventato un ingranaggio, «servo e schiavo» di un meccanismo che non controlla» (R. LUPERINI, *Introduzione a Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1992, 66, cfr. anche ID., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore: un romanzo-saggio sulla modernità*, in ID., *Pirandello*, ivi, 1999, 67-77).

in relazione co' suoi simili *si costruisce*, così la società non è più un mondo naturale, ma “costruito”, come le case dove già non si vive più «naturalmente» (IV, 4)⁶.

Il cinema. La finzione del cinema è sempre «stupida», anzi «stupidissima» (attributo di alta occorrenza nel testo), soprattutto se allestita per una «caccia finta» e l'uccisione «vera» della tigre. La «stupidità della finzione» cinematografica ha, inoltre, l'unico scopo di «ingannare» gli spettatori a fini di lucro: per fare «denari a palate» (III, 4, 3)⁷.

La *meccanizzazione*, come alienazione di massa, la *società*, come costruzione innaturale, la *finzione* cinematografica, come stupida menzogna, collegate dall'*artificiale* e dall'*inganno*, costituiscono un'area semantica unitaria, un altro polo dialettico, organicamente compatto come il primo.

Si delineano, pertanto, due assi portanti che attraversano in senso orizzontale il romanzo: natura, infanzia, arte, sotto le categorie dell'ingenuità e della meraviglia, *vs* meccanizzazione, società, finzione, sotto le categorie dell'artificiale e dell'inganno. In questo secondo polo rientra la città moderna, Roma, che, partecipando delle sue componenti, non può essere decontestualizzata, né analizzata in maniera autonoma, perché costituisce un'articolazione essenziale non scollegata ma interagente con la struttura narrativa⁸.

⁶ Si deve uscire, come esorta ancora Vitangelo, dal mondo *costruito* delle case, dalle vie e piazze cittadine per evadere nell'aperta campagna e immergersi nello scenario naturale, in cui si possono verificare improvvise illuminazioni, epifanie impossibili nella vertiginosa realtà urbana, proprio perché non vi «si vive più così per vivere, come queste piante, senza saper di vivere [...] udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, con un fragore di mare» (*Uno, nessuno e centomila*, II, 8, 9). Anche noi uomini ci “costruiamo”, quando intrecciamo rapporti sociali, per nascondere «i nostri pensieri più intimi, i nostri più segreti sentimenti» - asserisce Carlo Ferro nel colloquio con Serafino; così affermano anche Angelo Baldovino, nel primo atto di *Il piacere dell'onestà* («quello che devo essere, quello che posso essere – mi costruisco – in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre [...] restano poi ben nascosti i pensieri nostri più segreti, i nostri più intimi sentimenti»), e Vitangelo Moscarda, in *Uno, nessuno e centomila*: «Io mi costruisco di continuo e vi costruisco, e voi fate altrettanto. E la costruzione dura finché non si sgretoli il materiale dei nostri sentimenti» (II, 11).

⁷ La “Kosmograph” dei *Quaderni*, altri non è che la trasposizione romanzesca della “Cines”, la grande casa di produzione filmica romana, che Pirandello ben conosceva e frequentava. Non si deve credere, pertanto, che avesse un'ostilità preconcetta nei riguardi del cinema; la sua polemica non attacca specificamente questo nuovo mezzo di espressione, ma la moderna civiltà tecnologica, che lo usa a suo modo con finalità speculative, e le mediocri rappresentazioni ancora ispirate a poetiche banalmente naturalistiche. Si ricordi che solo tre anni dopo l'uscita di *Si gira...*, e in ampio anticipo sulla pubblicazione dei *Quaderni*, consente, nel 1918, che una sua novella, *Il lume dell'altra casa*, sia trasposta in film (poi distribuito nel 1921), con la regia di Ugo Gracci, prima realizzazione cinematografica tratta da una sua opera. Nel 1919, approverà le transcodifiche filmiche di *Lo scaldino* (da una novella omonima del 1905), diretto Augusto Genina, e *Il crollo* (dalla novella *Lumie di Sicilia* del 1900), per la regia di Mario Gargiulo (cfr. F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991, 25 ss.; sul lessico cinematografico dei *Quaderni*, S. RAFFAELLI, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1993, 95 ss.; E. LAURETTA, a cura di, *Il cinema e Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2003).

⁸ La Roma dei primi anni del Novecento viene descritta, in polemica con la speculazione edilizia, da Anselmo Paleari, che ospitava nella sua casa Mattia Pascal, presentatosi come Adriano Meis; la “terza Roma” era «morta», tanto che risultava ormai «vano ogni sforzo per farla rivivere»: «Chiusa nel sogno del suo maestoso passato, non ne vuol più sapere di questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno. Quando una città ha avuto una vita come quella di Roma, con caratteri così spiccati e particolari, non può diventare una città moderna, cioè una città come un'altra. Roma giace là, col suo gran cuore frantumato, a le spalle del Campidoglio. Son forse di Roma queste nuove case?». Tuttavia, in questa Roma, che Mattia-Adriano aveva scelto, perché gli «parve più adatta a ospitar con indifferenza, tra tanti forestieri, un forestiere» come lui, e soprattutto dalle due ampie finestre della stanza fittata in Via Ripetta, con vista sul fiume, poteva anche ammirare sullo sfondo «Monte Mario, Ponte Margherita e tutto il nuovo quartiere dei Prati fino a Castel Sant'Angelo» e, ancora, «le verdi alture del Gianicolo, col fontanone di San Pietro in Montorio e la statua equestre di Garibaldi» (*Il fu Mattia Pascal*, «X. Acquasantiera e portacenero»). Questa ambientazione romana ha un risvolto autobiografico, tanto che ritorna in diversi testi di Pirandello, che dal 1913 al 1918 aveva abitato proprio in una traversa di via Nomentana, nel villino Chiarini di via Torlonia (poi via Antonio Bosio), dove ritornerà negli ultimi mesi del 1933 fino alla morte, mentre dal marzo del 1918 dimorerà in via Pietralata (oggi via De Rossi) e dal maggio 1926 in via Panvinio, nella villa costruitagli dall'ingegnere Nardelli, poi venduta nel 1929, e andrà anche ad abitare dal figlio Stefano in via Piemonte. Per gli aspetti più strettamente biografici, cfr., tra l'altro: F. V. NARDELLI, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1932; ID., *Pirandello. L'uomo segreto*, a cura di M. Abba, Milano, Bompiani, 1986; G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963; M. L. AGUIRRE D'AMICO, *Vivere con Pirandello*, Milano, Mondadori, 1989; E. GIOANOLA, *Pirandello's story. La vita o si vive o si scrive*, Milano, Jaca Book, 2007.

3. Luoghi, Tempo, Caso: la città e la campagna

La città di Roma non è solo collegata organicamente al secondo polo dialettico, ma rientra anche nell'idea generale di "luogo". «I luoghi non hanno altra vita, altra realtà fuori di quella che noi diamo a loro»; sembrano diversi, perché sono cambiati i sentimenti (VI, 4). Fluidità dello spazio e sua dimensione interiore alterano, ad esempio, l'aspetto di villa Mirelli, che non appare più quello di una volta a Serafino nel suo regressivo viaggio di ritorno a Sorrento, un percorso *à rebours* alla ricerca di una perduta dimensione edenica, improponibile con la caduta delle illusioni nella civiltà moderna⁹. Una volta, la villetta era un'appartata e «dolce casa di campagna», immersa in una «calma limpida», luminosa e silenziosa, con i suoi «mobili di vecchio stile, animati dai ricordi», simbolo di un'esistenza «cara, tranquilla, sicura», lontana da Capri, movimentata dal fervore scapigliato degli artisti, e «dalle vicende del mondo» (II,1), tipiche delle grandi città, come Napoli, con la loro vita rumorosa e vertiginosa, dove si corre affaccendati con «l'orologio alla mano» (I,1). Ed è proprio da questo mondo lontano e turbinoso che, attraverso un percorso esistenziale misterioso e guidato dal caso, in questa «casetta schiva» entra la morte, materializzatesi nell'avvenente figura di Vaira Nestoroff (II, 1)¹⁰.

I luoghi cambiano, come noi cambiamo, tutto è trascinato dalla corrente inarrestabile del tempo: l'«ingenua vita di idillio» della fanciullezza e dell'adolescenza dei giovani Mirelli non esiste più; il piccolo borgo sorrentino appare degradato, con la sua «strada sudicia», i suoi abitanti sgradevoli, come la «contadina grassa», incontrata per caso, dal «sudor fetido»; anche l'obesa Duccella e la sdentata nonna Rosa sono solo le ombre del passato, fortemente imbruttite (secondo l'uso pirandelliano, analizzato da Debenedetti, di creare espressionisticamente un «repertorio del detestabile»)¹¹. L'utopia idillica di Serafino, tradita forse anche da illusori ricordi, si schianta dinanzi alla brutale rivelazione di una realtà diversa e negativa, fino a traumatizzarlo: l'incontro con le due donne ha epifanizzato allegoricamente l'umana impossibilità di rapportarsi al mondo reale distante e indecifrabile, la natura stessa della vita, dominata dalla finzione e attraversata dall'inautentico. L'estensore del sesto quaderno, che decostruisce criticamente e riflette umoristicamente sull'inaspettato e sgradevole mutamento, ha l'impressione di non essere più lo stesso: «c'era un io che ora non c'era più?» - si chiede sgomento (VI, 4); cambiamento, dunque, ambiguo: *a parte obiecti*, il borgo, la villetta, i suoi abitanti di una volta, e *a parte subiecti*, il «sentimento» del protagonista. Così accade anche nell'episodio delle fotografie (VII, 3), che, pur trovandosi in un altro contesto diegetico, è a questo indirettamente collegato, perché l'immagine fotografica non è solo di una persona, ma anche di un luogo, di una città, che si trasforma, muta il suo aspetto, come anche noi nel tempo potremmo cambiare¹².

In questo contesto diegetico rientra la Roma capitale dei primi Anni Dieci del secolo scorso, alla vigilia della Grande Guerra, quando le macchine non sono solo quelle del cinema o delle automobili in corsa, ma costituiscono anche i micidiali ordigni bellici che faranno stragi immense nel primo conflitto mondiale del secolo scorso; altro

⁹ L'illusorietà dei ricordi, privi di «fondamento» e, di conseguenza, la visione soggettiva della realtà sono temi fondamentali in Pirandello, ripresi più volte, come in *Ritorno* (1923, in *Tutt'e tre*). La rivisitazione del mondo edenico dei nostri ricordi di infanzia e di adolescenza svela «gli effetti devastanti del tempo, l'impossibilità dei miti rassicuranti e protettivi legati ai cicli della natura, della vita "naturale" declinata al passato» (G. MAZZACURATI, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in ID., *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1987, 241-67: 261).

¹⁰ Sulla figura dell'attrice, Vaira Nestoroff, che, guardando la propria immagine proiettata sullo schermo, rimane «sbalordita e quasi atterrita», vedendola «così alterata e scomposta», perché «vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce» (II, 4), vanno sempre rilette le fondamentali osservazioni di Debenedetti: «Vede cioè il suo *oltre*, quello che nella pagina successiva è chiamato *il di là da sé stessa*, ma lo vede realizzato sullo schermo, ritornato anch'esso enigmatico, nella sua evidenza, come il suo di qua» (G. DEBENEDETTI, *I Quaderni di Pirandello*, in ID., *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, 256-80: 278).

¹¹ G. DEBENEDETTI, «Una giornata» di Pirandello, in ID., *Saggi critici*. Nuova Serie [1945], Milano, Mondadori, 1955, 272-94: 274.

¹² Lo scorrere inesorabile del tempo e l'insufficienza della memoria manipolano inconsciamente i ricordi del passato, fino a mistificarli, e le persone, le cose, che si crede siano state nella realtà, sono solo delle ombre dentro di noi, perciò il viaggio a Sorrento di Serafino alla ricerca della villetta dei Mirelli si rivelerà un fallimento: «Non era vero niente! Non le avevo trovate più, perché non c'erano mai state» (VI, 4). Nella vita in continuo movimento, la nostra immagine fotografica, che ci fissa «in un momento, che già non è più in noi», diventerà sempre più lontana, soggetta come noi a un processo d'invecchiamento, perché anche il tempo, in cui è stata prodotta, s'allontana e «si sprofonda sempre più nel passato»; così avviene per le vecchie immagini di gente che «non si sa più chi sia stata», cosa abbia detto e fatto, «come sia morta...» (VII, 3).

che l'“igiene del mondo” dei futuristi o la retorica bellicistica dallo scoglio di Quarto di dannunziana memoria. Subito, in Roma, fattore propulsivo del *plot* è il caso: la casualità “arbitraria” degli incontri, come spesso accade nelle metropoli della moderna civiltà urbana, a volte, rapidi e senza seguito con sconosciuti; altre, come nel romanzo, decisivi. Proprio Serafino mette in forte rilievo che la possibilità di raccontare una storia gli deriva dagli incontri fatti in città, da Simone Pau («m'imbattei per caso in un mio amico di Sassari»), una vera e propria figura-guida di una progressiva discesa agli inferi, al regista Nicola o Cocò Polacco, con cui finge di incontrarsi «per caso»¹³. Il trovarsi casualmente in un determinato punto di Roma apre a Serafino le porte di una nuova, singolare, inattesa «avventura», per cui intuisce che quella «fortunata congiuntura» va presa per il verso giusto, tanto da indurlo a recarsi negli studi cinematografici non per trovarvi lavoro e guadagno, ma solo per “curiosità”, «per conoscere il seguito della storia», in parte a lui già nota, di Vaira Nestoroff, la bellissima e tormentata straniera, improvvisamente riapparsa nel gruppo degli attori (I, 3-6). Altri incontri seguiranno, dopo quello con Simone Pau, il personaggio “in disponibilità” dal quale si dipartono i fili del racconto: con l'uomo dal violino, “stramba” figura di artista senza “aura”, con il fatuo Aldo Nuti, grottesco come un “fantoccio”, l'ingenua e pietosa Luisetta, la tragicomica coppia dei suoi genitori, i coniugi Cavalena, anche loro dei “burattini”, doppi parodistici degli amanti da *feuilleton*, Vaira Nestoroff e Carlo Ferro¹⁴.

4. *Urbe, Ospizio, Cinema: il sottosuolo e il demoniaco*

Come si presenta Roma all'arrivo di Serafino? Atmosfera autunnale di una rigidissima sera di novembre, strade “vegliate” lugubrememente dai fanali: sembra una città avvolta da un'inquietante cappa funebre; oltre le sue «smaniose costruzioni», in fondo al Corso Vittorio Emanuele, «la fosca mole rotonda di Castel Sant'Angelo», pur essendo «alta e solenne sotto lo sfavillio delle stelle», provoca «sgomento» e, mentre «nel vuoto orrore delle vie deserte» si aggirano «strane ombre vacillanti nei radi riverberi rossastri dei fanali», i «muri delle vecchie case» incutono «terrore» e «nausea». Questa descrizione listata di nero visionariamente proietta la città su uno sfondo cupo e funebre, premonizione e allegoria del moderno e trionfante regno delle macchine, che divorano e annullano la vita; ma la pennellata finale è data è data dalle minacciose acque del Tevere:

Nella frescura umida di quell'immenso sfondo notturno, sentii quel mio sgomento sobbalzare, guizzare come per tanti brividi, che forse mi venivano dai riflessi serpentini dei lumi degli altri ponti e delle dighe, nell'acqua nera, misteriosa, del fiume (I, 4)¹⁵.

Appare, dopo un percorso da incubo, in zona Borgo Pio (collocazione scelta, questa volta, in maniera non casuale), il primo dei due luoghi di Roma, uno degli spazi deputati allo svolgersi delle vicende: il «casamento tetro» dai «vetri sudici» dell'«Ospizio di mendicità», un dostoevskiano sottosuolo, con la sua “piscina”, in realtà «un antro muffedo», e il suo «puzzo ardente di lavatojo», donde si svolge la «processione» degli «incappati» (termine che

¹³ «Tra necessità e caso, è il secondo a trionfare. La casualità assoluta degli incontri nel *Fu Mattia Pascal* è omogenea a quella riscontrata all'inizio dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. La trama romanzesca non imita più la naturalezza e la necessità della vita. [...] L'intreccio ostenta la propria costruzione volutamente artificiale. D'altronde tutto è casuale e artificiale in un mondo dominato dall'insignificanza e ridotto a rappresentazione, a gioco astratto di forme e di maschere» (R. LUPERINI, *La smaterializzazione allegorica dell'incontro*, in ID., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari-Roma, Laterza, 2007 e 2017, 262-77: 275).

¹⁴ Personaggi rappresentati come fantocci, burattini, marionette rientrano nel grottesco pirandelliano. La potenzialità espressiva della marionetta viene, quindi, largamente utilizzata da Pirandello, interagendo con il teatro del “grottesco”, di cui fanno parte alcune opere di suoi amici e collaboratori, come *Marionette, che passione!* (1918) di Rosso di San Secondo, *Siepe a nord-ovest*, una farsa del 1919, *Nostra Dea* (1925), *Minnie la candida* (1927) di Massimo Bontempelli.

¹⁵ Elemento inscindibile e organico alla città di Roma, metonimicamente e metaforicamente a essa infinite volte connesso, il Tevere, punto di attrazione, di enigmatica fascinazione, sui cui ponti sono ambientate anche alcune novelle di Pirandello, è rappresentato dall'incessante motilità fluviale, allegoria dell'inafferrabile e invisibile flusso vitale. Anche dalla finestra della stanza di Mattia-Adriano in casa Paleari si vedeva «il fiume che fluiva nero e silente tra gli argini nuovi e sotto i ponti che vi riflettevano i lumi dei loro fanali, tremolanti come serpentelli di fuoco» (*Il fu Mattia Pascal*, «XI. Di sera, guardando il fiume»). Insieme con l'Ospizio di mendicità, la Kosmograph e la casa dei Cavalena, il Tevere è il quarto luogo della Roma dei *Quaderni*, con il suo tetro fluire notturno delle sue acque minacciose e il serpeggiare demoniaco dei fasci di luce sui ponti deserti.

esprime visivamente la loro perdita di identità): mendicanti, figli di carcerati, sradicati, «esseri obliqui e randagi» (I, 4)¹⁶. Povertà e nomadismo sembrano fare diverso questo luogo dall'altro, il secondo incontrato da Serafino, lo studio cinematografico ironicamente denominato Kosmograph, una ridicola “descrizione del mondo”, che in realtà è una fabbrica di stupide finzioni con il solo fine di produrre enormi guadagni (III, 2); ma, al di là del falso splendore, spettacolarizzato da ricchi produttori, vanitose divette e fatui registi, sono molti i particolari che li rendono simili, per cui, all'interno del demoniaco scenario cittadino, i due spazi del romanzo si collocano in sintonia perfetta e in diabolica analogia tra di loro.

Nella Kosmograph, da una parte, scenette stupidissime vengono riprese, in maniera alienante, da una macchina che ingoia la vita, azionata da un operatore impassibile e muto, Serafino, dall'altra, nel “reparto del negativo”, dove si preparano le pellicole somiglianti a «vermi solitari», nelle sue oscure «stanze sotterranee, stenebrate appena da cupe lanterne rosse, che alluciano sinistramente d'una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle» – sulle quali il Gubbio narratore non ha visto altro che «mani» affaccendate, «cui il tetro luore delle lanterne rosse dà un'apparenza spettrale» –, si svolge, come in un grande «ventre», «una mostruosa gestazione meccanica» (III, 3). Se poi all'aspetto tetro, spettrale e sinistro dei sotterranei e delle “mani”, che appaiono come staccate dal corpo e non governate dalla mente, alla «macchinetta stridula» che, come un «grosso ragno», «succhia» la realtà viva degli attori per renderla sullo schermo «parvenza evanescente», a tutta questa fabbrica di menzogne, un orribile mondo vampiristico e cadaverico, si aggiunge anche il lucro smodato, che froda le compagnie teatrali, illustri scrittori asserviti al facile guadagno del cinema, i sentimenti spontanei e immediati del pubblico, che solo l'azione viva e diretta riesce a suscitare (III, 6), si deduce che la Kosmograph, la ridicola fabbrica di sogni e illusioni, regno e dominio dell'artificiale, si trova su uno scalino della società e della città di gran lunga più basso di quello dell'ospizio di mendicizia, in cui si muovono esistenze emarginate e sofferenti. Almeno così sono rappresentati questi due principali spazi romani e romanzeschi dal protagonista-narratore, attraverso il quale polemizza dissacrando Pirandello¹⁷.

La rappresentazione diversa e speculare di questi due luoghi cittadini è anche allegoria degli squilibri territoriali, che riflettono indirettamente anche le disegualianze economiche: dalle periferie urbane di Roma, con gli «sterrati, attorno, e piattaforme; gli edifici fuorimano, quasi in campagna», alcuni dei quali ospitavano gli stabilimenti cinematografici (VII, 1), alla casa dei Cavalea, l'ultima di Via Veneto, con «davanti l'aperto di Villa Borghese» (V, 4), al «ricco quartierino ammobiliato in via Mecenate» della Nestoroff (VI, 2), versanti interni di quelle case, osservate da Serafino, fin dalla prima sera del suo arrivo nella capitale, dove la gente «dormiva sicura», senza sapere come «apparissero di fuori» (I, 4), ma in realtà dimore piccolo-borghesi, in cui si consumano i drammi delle follie domestiche, delle devastanti ossessioni, dei perfidi sadismi. Altra allegoria della tumultuosa «grande città», dove vive «tanta gente afflitta, oppressa e smaniosa, per bisogni, miserie, faccende, aspirazioni», è l'automobile, con la sua veloce e sfrecciante «corsa meccanica», che ormai si va affermando sulla carrozzella e movimenta, insieme con i «tram elettrici», il traffico nel centro e fuoriporta: emblematico l'episodio iniziale del terzo quaderno, con il duplice punto di vista, delle divette, inebriate dalla sfrenata velocità, che vedono davanti a loro il viale vertiginosamente «assaettarsi», e di Serafino, trasportato da un «cavalluccio sfiancato», che però con la sua lentezza gli consente di ammirare «riposatamente» i grandi platani verdi, veri «giganti della strada», mentre esce dal congestionato spazio cittadino per dirigersi verso la periferia digradante nell'aperta campagna¹⁸.

¹⁶ In un ospizio comincia l'avventura di Serafino in Roma, in un ospizio finisce la “stramba” peripezia di Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila* (cfr. F. ANGELINI, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990).

¹⁷ La figura umana è destrutturata in pezzi smontabili come quelli di una macchina: le «mani» degli addetti alla produzione nello «spettrale» “Reparto del Negativo”, appartenenti a uomini condannati a essere soltanto «strumenti», non più esseri interi ma solo mani, monadi autonome, espressionisticamente dilatate, diventano frammenti staccati dagli organismi vitali, non articolazioni che a essi metonimicamente rinviano: questo spiega perché nella loro estraneazione acquistano un aspetto demoniaco e perturbante (III, 3).

¹⁸ L'uscita dalla città, anche se momentanea, di Serafino anticipa quella di Vitangelo, che agli artificiali luoghi urbanizzati preferisce lo smemorato immergersi nella natura: «Ah, perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tra l'erba, al silenzio dei

5. Spazio della capitale, Struttura del romanzo, Relatività del reale: l'omologia e l'allegoria

Tutti gli elementi urbani, l'ospizio dei mendicanti, la Casa di cinematografia, con le sue spettrali stanze sotterranee, il vampirismo delle macchine da ripresa che succhiano la vitalità degli attori e i guadagni facili attraverso le stupide finzioni, le desolate periferie e le vecchie case, le vie, attraversate dal traffico caotico delle automobili e dei tram, rientrano nel polo dell'artificiale, del costruito, del meccanico, dell'inganno; nella visionaria Roma pirandelliana, raccontata da Serafino, sembra, pertanto, mancare il mondo ingenuo e meraviglioso della natura, dell'infanzia, dell'arte, componenti dell'altro e opposto polo dialettico, illuminato tuttavia da un'ambigua luce non del tutto rassicurante¹⁹. La meccanizzazione ingannevole è allora omologa allo spazio della metropoli moderna: la macchina di Serafino, impassibile operatore a essa asservito, e la città, in particolare, una capitale, Roma, sono l'una allegoria dell'altra, rappresentate dall'autore, attraverso il protagonista del romanzo, come inscindibili.

Narratore-testimone, non onnisciente e perfino "debole", Serafino tenta di ricostruire la melodrammatica vicenda napoletana del tradimento di Aldo Nuti, del suicidio di Giorgio Mirelli, del perfido comportamento della Nestoroff per supposizioni, senza la certezza di un'unica verità, in chiave maliziosamente ironica²⁰. Tutto il capitolo quinto del secondo quaderno è, infatti, costruito in maniera tale che ogni fatto narrato è preceduto da «dobbiamo supporre», «potrebbe dire, e forse dice», «io l'ho saputo», «pare che», «forse avrà detto», «sarà, come mi dicono». La diligente, quasi maniacale, iterazione di queste premesse, prima di riferire un qualsiasi particolare di quella storia passata, ma che sembra avere ancora conseguenze nel presente, si presenta, quindi, come una traduzione da manuale, a livello espressivo e strutturale, quasi un macrosignificante, della concezione pirandelliana della relatività del reale.

A questo procedimento diegetico, che tocca qui la punta massima della sua esibizione, va collegata l'operazione destrutturante sulla trama principale, un *corpus* romanzesco già di per sé meccanico e artificiale, attraverso la sua scomposizione e la disseminazione dei nuclei narrativi ricorrenti, a loro volta, omologhe all'interna disarticolazione di Roma, dove la componente umana della natura e dell'arte, fondamentale nel primo polo dialettico, è progressivamente allontanata e sostituita dalla meccanizzazione alienante e dall'artificio menzognero, caratterizzanti il secondo polo, di cui è parte organica la città; allo stesso modo, l'incontro casuale dei personaggi "in cerca d'autore", che confidano a Serafino, futuro estensore dei *Quaderni*, le loro vicende personali, è omologo, con l'incastro di altre trame nella trama portante e, quindi, di altri destini "in disponibilità", al percorso romanzesco non lineare e dominato dal caso. Si potrebbe, in conclusione, azzardare l'ipotesi di un rapporto osmotico fra struttura del romanzo e struttura della città: in questo caso, della città emblema, in quanto capitale, Roma; sarebbe stato, pertanto, impensabile e improponibile, considerando anche l'importanza della nascente industria cinematografica, ambientarlo in un altro e diverso centro urbano.

cieli; empirsi l'anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!» (*Uno, nessuno e centomila*, VIII, 2).

¹⁹ Oltre che sul mondo dell'infanzia, alterato dall'inaffidabilità dei ricordi, come nell'episodio del ritorno di Serafino a Sorrento, una luce poco rassicurante investe anche l'arte del Mirelli, giudicata improponibile nella modernità. Diversa, invece, la pittura di Nane Papa, nella cui arte originale e «personalissima» Pirandello proietta la sua poetica; i quadri di Nane, protagonista della novella *Candelora* (1917, nella raccolta omonima), pur non descritti nei particolari, la esprimono, infatti, compiutamente. L'unica gioia di questo pittore è nei «suoi colori, senz'altra voglia che di scavare, di scavare nella sua arte per il bisogno sempre insoddisfatto di andare in fondo ad essa, quanto più in fondo fosse possibile, tanto da non veder più nulla della buffa fantasmagoria della vita che gli s'agita attorno». E, dal momento che, pirandellianamente, «ogni cosa porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter essere altrimenti», la novità artistica di Nane consiste essenzialmente «nel far sentire questa pena della forma».

²⁰ Essendo indubbiamente i *Quaderni* il romanzo più sperimentale di Pirandello, romanzo-saggio con presenza di tecniche narrative moderniste, su Serafino, narratore autodiegetico, reticente e non del tutto attendibile, che riesce a vedere solo una parte del reale, pur commentandola acutamente e muovendosi sull'altra in linea ipotetica, e perciò «debole», come in alcune opere polifoniche di Dostoevskij, vd. R. CASTELLANA, *La coscienza del realismo: Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018, 31-59: 51-59; cfr. anche G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, 310 ss.