



PERCORSO DIDATTICO  
I ROMANZI

# Pirandello, Serafino e il cinema

PERCORSO DI APPROFONDIMENTO

a cura di Carmelo Tramontana



**PERCORSO DIDATTICO****Pirandello, Serafino e il cinema****SOMMARIO:**

<b>GUIDA ALL'OPERA ILLUSTRATA</b> .....	<a href="#">clicca qui</a>
<b>1. PIRANDELLO E NOI</b> .....	1
<b>2. PIRANDELLO COMMENTA PIRANDELLO</b> .....	2
2.1 Pirandello commenta il cinema .....	3
2.2 Serafino sull'arte del cinema .....	6
<b>3. RACCONTARE PIRANDELLO</b> .....	7
3.1 Il ragno e l'automa .....	7
3.2 La mano e l'occhio .....	8
<b>4. OLTRE PIRANDELLO</b> .....	9
4.1 Una breve <i>timeline</i> sulla storia del cinema (1893-1937) .....	9

## 1. PIRANDELLO E NOI



Essere moderni significa vivere dentro la corrente del tempo storico, esserne trascinati nella direzione segnata dal progresso della tecnica e della scienza, dallo sviluppo economico e dal vario susseguirsi delle vicende politiche collettive. Essere contemporanei significa invece prendere posizione nel proprio tempo, interrogarsi sulla direzione intrapresa dall'umanità e valutare ciò che davvero accade sotto la superficie in apparenza caotica del tempo presente. Così è anche per Pirandello, moderno e contemporaneo al proprio tempo storico, il quale si rivela irresistibilmente attratto verso il cinematografo, un'arte che lo affascina e sgomenta insieme.

Nei primi decenni del XX secolo, a pochi anni dalla sua nascita, il cinema è luogo d'incontro di opposti: arte d'avanguardia o intrattenimento a buon mercato; tecnica documentaria o pratica sperimentale; trucco strabiliante da esibire nelle fiere e nelle piazze o elitaria indagine estetica sull'immagine e la rappresentazione della realtà; strumento divulgativo e democratico o mezzo di propaganda. Il cinema è l'uno o l'altro, e spesso è l'uno e l'altro insieme.

Pirandello si avvicina alla nuova tecnica di rappresentazione con l'occhio esperto dell'uomo di teatro, l'arte tradizionale che più risente della concorrenza del neonato cinema, e del romanziere, oltre che del lettore, nutrito dei capisaldi del grande romanzo ottocentesco. Il naturalismo letterario (ovvero la riproduzione fedele, 'scientifica' e impassibile della realtà umana e sociale) e la sua crisi, letteraria e culturale, fanno già parte del suo bagaglio di intellettuale e scrittore. Sono temi ampiamente metabolizzati dal suo furore auto-analitico e dialettico.

Il confronto con l'industria del cinema e il suo apparato produttivo attraversa la vita dello scrittore a partire dagli anni '20. A un osservatore attento non sfugge la possibilità dei grandi guadagni offerti dal cinematografo e, in particolare, la prospettiva appare allettante per chi proviene dal mondo del teatro ed è quindi già abituato a organizzare l'invenzione fantastica in scene, dialoghi, didascalie, indicazioni di regia e di recitazione.

Nonostante qualche riduzione cinematografica, come ad esempio quella del francese Marcel L'Herbier per il *Fu Mattia Pascal* (1925), il rapporto tra Pirandello e l'industria del cinema fu lungo ma inconcludente: per anni lo scrittore coltiva la speranza di stringere accordi con grandi case di produzione, lavora ad abbozzi di riduzioni e soggetti, coccola l'idea di portare sullo schermo i *Sei personaggi in cerca d'autore*. Proprio dai *Sei personaggi* ricava nel 1928 una *Film-Novelle* in tedesco, scritta con la collaborazione di Adolf Lantz, e negli anni coltiverà il sogno di portarla al cinema, addirittura suggerendo il celebre Friedrich Wilhelm Murnau, che stimava, come regista e accettando egli stesso di interpretare la parte dell'Autore. Nel 1932 un primo accordo con la Metro-Goldwyn-Maier frutta una riduzione cinematografica di *Come tu mi vuoi* (*As you desire me*, con Greta Garbo protagonista e George Fitzmaurice alla regia). Ma il progetto che Pirandello sentiva più suo, e che avrebbe dovuto davvero sancire la nascita di un cinema prettamente pirandelliano, era quello dei *Sei personaggi*.

Quando finalmente strinse un accordo con un'altra *major* cinematografica, la *Warner Brothers*, proprio per i *Sei personaggi*, l'impresa si interruppe prima della firma dell'accordo per la morte dello scrittore. A dirigere il film doveva essere Max Reinhardt, esule austriaco poi naturalizzato statunitense.

La passione costante di portare le proprie opere sul grande schermo rivela certo un'attenzione, crescente nel tempo, per l'arte cinematografica e un sicuro interesse. Le dichiarazioni ufficiali, sicuramente riconducibili al suo giudizio, non sono mai però superficialmente entusiastiche, ma rivelano una profonda meditazione critica sul mezzo, la sua essenza e i suoi limiti.



Quando in Europa e in Italia il cinema diventa esperienza quotidiana, rito sempre più collettivo, spettacolo abituale per masse di spettatori, Pirandello è già pronto al confronto. Il cinema è così per lui occasione di una riflessione radicale sullo statuto dell'arte moderna e sulla questione in essa centrale: il problematico rapporto con la realtà. Ammesso, beninteso, che una realtà oggettiva esista e possa essere rappresentata senza falsificazioni. Il frutto più alto di questa riflessione è il romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, pubblicato in edizione definitiva nel 1925. Se ne accorse una delle più raffinate e acute menti in circolazione allora in Europa, Walter Benjamin, che, scrivendo nel 1935 il suo epocale *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, si rifà proprio al Serafino Gubbio pirandelliano per riflettere sul rapporto tra teatro moderno e cinema contemporaneo.

## 2. PIRANDELLO COMMENTA PIRANDELLO

### 2.1 Pirandello commenta il cinema

Nel 1929, quando il cinema “parlato”, cioè le pellicole dotate di dialoghi e sonoro sincronizzati con l'azione filmica, inizia a riscuotere grande successo, Pirandello pubblica sul «Corriere della Sera» del 16 giugno 1929 un articolo in cui ragiona sulla recente invenzione. Il pezzo prende spunto da un colloquio con un amico «Americano», simbolo dell'energia e dell'entusiasmo, ma anche dell'ingenuità, con cui la cultura del Nuovo Mondo accoglie le novità cinematografiche. È l'occasione per un primo bilancio sulla breve storia del cinema, fatto nel momento in cui si compie la svolta storica del passaggio dal muto al parlato, e sui suoi rapporti con le tradizionali arti della parola e della narrazione, la letteratura, e della parola e del gesto, il teatro:

[...] Ebbene, in questi giorni di grande infatuazione universale per il film parlante, io ho sentito dire quest'eresia: che il film parlante abolirà il teatro; che tra due o tre anni il teatro non ci sarà più; tutti i teatri, così di prosa come di musica, saranno chiusi perché tutto sarà cinematografia, film parlante o film sonoro.

Una cosa simile detta da un Americano, con quel piglio ch'è naturale agli Americani, d'allegria arroganza, anche quando paia (come è) un'eresia, s'ascolta simpaticamente perché genuino è negli Americani l'orgoglio dell'enormità. [...] Ma ripetuta, come l'ho sentita ripetere io, da un Europeo, una cosa così enorme e bestiale perde ogni grazia genuina e diventa stupida e goffa. [...]

Perché veramente sono preoccupatissimi e spaventati di questo diavolo di invenzione della macchina che parla i signori mercanti dell'industria cinematografica europea, e, come vecchi pesci che troppo a lungo hanno agitato le pinne e la coda nell'acqua stagna di una silenziosa palude, si lasciano prendere all'amo, rimasti come sono senza difesa tutti quanti a bocca aperta.

Il teatro intanto, così di prosa come di musica, può star tranquillo e sicuro che non sarà abolito, per questa semplicissima ragione: che non è lui, il teatro, che vuol diventare cinematografia, ma è lei, la cinematografia, che vuol diventare teatro; e la massima vittoria a cui potrà aspirare, mettendosi così più che mai sulla via del teatro, sarà quella di diventarne una copia fotografica e meccanica, più o meno cattiva, la quale naturalmente, come ogni copia, farà sempre nascere il desiderio dell'originale.

L'errore fondamentale della cinematografia è stato quello di mettersi, fin dal primo principio, su una falsa strada, su una strada a lei impropria, quella della letteratura (narrazione o dramma). Su questa strada si è trovata per forza in una doppia impossibilità, e cioè: nell'impossibilità di farne a meno, nell'impossibilità di sostituire la parola.

Ora, dare meccanicamente la parola alla cinematografia non rappresenta mica un rimedio al suo errore fondamentale, perché anziché sanare il male lo aggrava, sprofondando la cinematografia più che mai nella letteratura. Con la parola impressa meccanicamente nel film, la cinematografia, che è muta espressione di immagini e linguaggio di apparenze, viene a distruggere irrimediabilmente se stessa per diventare appunto una copia fotografata e meccanica del teatro.

L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, «Il Corriere della Sera», 16 giugno 1929.

Il giudizio di Pirandello sul passaggio dal muto al “parlato” è negativo: da copia goffa e meccanica della realtà adesso, attraverso una parola appiccicata esteriormente all'immagine, il cinema passa a copia fotografata e meccanica del teatro. Copia della copia. Siamo nel campo della tradizionale polemica platonica contro l'arte: come giudicare, se non negativamente, ciò che è copia artificiale di un'altra copia (la realtà sensibile che è copia dell'idea)?

A ben vedere l'argomentazione di Pirandello è più scaltra e raffinata di quanto appaia. Egli infatti nega valore artistico al cinema, se pretende di scimmiettare la letteratura narrativa e drammatica, ma gli riconosce un valore rivoluzionario e positivo se si mantiene fedele alla sua essenza originaria: immagini in movimento libere dalla necessità della parola e dell'intreccio. Una nuova forma di espressione artistica, distinta da narrativa e dramma e singolarmente affine alla musica.

Finché stava zitto, finché era muta espressione d'immagini, comprensibile a tutti con qualche breve indicazione scritta, che facilmente poteva esser tradotta in tutte le lingue, il cinematografo, con la sua enorme diffusione internazionale e con quel gusto particolare ch'era riuscito a formare nel vastissimo pubblico abitandolo alla visione silenziosa, era per il teatro un concorrente temibile e una minaccia che, specialmente in questi ultimi tempi, s'era fatta molto grave. [...] Se io al cinematografo non devo più vedere il cinematografo ma una brutta copia del teatro, e devo sentir parlare incongruamente le immagini fotografate degli attori, con una voce di macchina trasmessa meccanicamente, io preferirò andarmene al teatro, dove almeno ci son gli attori veri che parlano con la loro voce naturale. Un film parlante, che volesse aver l'ambizione di sostituire in tutto il teatro, non potrebbe ottenere altro effetto che quello di far rimpiangere di non aver davanti vivi e veri quegli attori che rappresentano quel tale dramma o quella tal commedia, ma la loro riproduzione fotografica e meccanica.

Indirettamente poi il film parlante, anziché nuocere, avrà giovato al teatro, perdendo irreparabilmente, con l'uso della lingua, la sua internazionalità.

[...] Bisogna che la cinematografia si liberi dalla letteratura per trovare la sua vera espressione e allora compirà la sua vera rivoluzione. Lasci la narrazione al romanzo, e lasci il dramma al teatro. La letteratura non è il suo proprio elemento; il suo proprio elemento è la musica. Si liberi dalla letteratura e s'immerga tutta nella musica. Ma non nella musica che accompagna il canto: il canto è parola: e la parola, anche cantata, non può essere delle immagini; l'immagine, come non può parlare, così non può anche cantare. Lasci il melodramma al teatro d'opera e lasci il jazz al Music Hall. Io dico la musica che parla a tutti senza parole, la musica che s'esprime coi suoni e di cui essa, la cinematografia, potrà essere il linguaggio visivo. Ecco: pura musica e pura visione. I due sensi estetici per eccellenza, l'occhio e l'udito, uniti in un godimento unico: gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, e il cuore che sente tutta la bellezza e la varietà dei sentimenti, che i suoni esprimono, rappresentate nelle immagini che questi sentimenti suscitano ed evocano, sommovendo il subcosciente che è in tutti, immagini impensate, che possono esser terribili come negli incubi, misteriose e mutevoli come nei sogni, in vertiginosa successione o blande e riposanti, col movimento stesso del ritmo musicale. Cinemelografia, ecco il nome della vera rivoluzione: linguaggio visibile della musica.

L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, «Il Corriere della Sera», 16 giugno 1929.

Il neologismo erudito, *cinemelografia*, nasconde un'idea avanguardistica del cinema: arte transmediale, traduzione della musica nel linguaggio visibile delle forme. Contemporaneo del suo tempo, e non superficiale sostenitore delle voghe moderne, Pirandello parte dalla condanna della tendenza alla moda, il cinema parlato, per giungere infine alla riscoperta della forza rivoluzionaria del cinema delle origini: un'arte universale e autonoma, libera dai vincoli della parola e della narrazione. Pura visione. E così il censore del film parlato si rivela essere un imprevisto sostenitore del cinema d'avanguardia.



Proprio in quegli anni (l'edizione definitiva dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* è del 1925, l'articolo del *Corriere* del 1929), la storia del cinema imbocca un bivio: da una parte la nuova arte segue la via del successo commerciale e dell'intrattenimento di massa, entrando nella cosiddetta età dell'oro del cinema, contrassegnata dal predominio dell'industria cinematografica americana, di cui è simbolo Hollywood con la sua mitografia di divi e dive di celluloidi; dall'altra segue la via dell'avanguardia e della ricerca sperimentale, rifiutando la narrazione lineare e la mimesi teatrale. Allo stesso anno dell'articolo pirandelliano sull'arte del cinema risalgono due capolavori che, per via del tutto indipendente, convergono in maniera originale e indipendente con alcune intuizioni dello scrittore siciliano. Queste singolari corrispondenze dimostrano quanto profonda fosse la comprensione pirandelliana della natura del mezzo cinematografico e delle sue possibilità espressive. Il primo di questi film è *Un cane andaluso* (*Un chien andalou*, 1929) di Luis Bunuel e Salvador Dalí, capolavoro del cinema surrealista in cui la narrazione verosimile e realistica si sfalda, sostituita da un caleidoscopico intreccio di realtà, sogno e inconscio. Il secondo è *L'uomo con la macchina da presa* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) di Dziga Vertov, regista sovietico teorico della poetica del *Kinoglaž* (*cineocchio*). Secondo Vertov la macchina da presa, grazie al linguaggio prettamente cinematografico del montaggio, deve svincolarsi dal rapporto con la letteratura e il dramma, divenendo rappresentazione attiva della realtà presente. Nel film, in cui Vertov rifiuta in maniera radicale qualunque tipo di finzione drammatica o narrativa, il protagonista è un cineoperatore filmato mentre riprende la vita quotidiana della città di Mosca.

## 2.2 Serafino sull'arte del cinema

Il protagonista del romanzo è Serafino Gubbio, un cineoperatore dipendente della casa di produzione *Kosmograph*; il suo compito è girare la manovella del proiettore, il dispositivo che cattura le immagini imprimendole sulla pellicola del film. Più volte Serafino dice di sé di essere un umile osservatore di quanto accade sulla scena, negando qualunque carattere artistico o creativo al suo mestiere. Pura azione e puro gesto, egli si definisce una mano che gira una manovella: «Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare. Io non opero nulla» (*Fascicolo primo*, cap. 1). Il suo lavoro è presentato sotto la forma paradossale di una operosa passività. Tuttavia il romanzo, scritto in prima persona, è ricco di riflessioni in cui Serafino sviluppa una vera e propria poetica del cinema, ad esempio:

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 giuocano, e se ne lasciano ingannare. Non è più un giuoco; è una realtà meravigliosa.

Qui è tutto il contrario.

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 se 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 con 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 esser vita, come può esser arte? È quasi come entrare in uno di quei musei di statue viventi, di cera, vestite e dipinte. Non si prova altro che la sorpresa (che qui può essere anche ribrezzo) del movimento, dove non è possibile l'illusione d'una realtà materiale.

E nessuno crede sul serio di poterla creare, quest'illusione. Si fa alla meglio per dar roba da prendere alla macchina, qua nei cantieri, là nei quattro teatri di posa o nelle piattaforme. Il pubblico, come la macchina, prende tutto. Si fan 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.

Apparatori, macchinisti, attori si danno tutti l'aria d'ingannare la macchina, che darà apparenza di realtà a tutte le loro finzioni. Che sono io per essi, io che con molta serietà assisto impassibile, girando la manovella, a quel loro stupido giuoco?

L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio*, Fascicolo III, cap. 3.

Questa la conclusione di Serafino: il cinema è una finzione meccanica. Se da una parte condivide con narrativa e teatro il fine di dare illusione di realtà a qualcosa che reale non è, il cinema, al contrario delle altre arti di finzione, fallisce nel suo obiettivo, poiché l'illusione non è riscattata dalla fantasia ma esibita attraverso la riproduzione meccanica del reale stesso. La sua perfezione mimetica, che lo imparenta alla fotografia, ne causa il fallimento artistico. L'arte per Serafino è invece doppio della realtà, uno sdoppiamento che gareggia con la realtà stessa, in un gioco di specchi che rivela la dialettica consistenza e l'inconsistenza dell'una (la realtà) e dell'altra (l'arte).



### 3. RACCONTARE PIRANDELLO

#### 3.1 Il ragno e l'automa

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

Questo doveva avvenire, e questo è finalmente avvenuto!

L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industrie, ecco qua: doveva fabbricarsi di ferro, d'acciaio le sue nuove divinità e divenir servo e schiavo di esse.

Viva la Macchina che meccanizza la vita!

Vi resta ancora, o signori, un po' d'anima, un po' di cuore e di mente? Date, date qua alle macchine voraci, che aspettano! Vedrete e sentirete, che prodotto di deliziose stupidità ne sapranno cavare.

Per la loro fame, nella fretta incalzante di saziarle, che pasto potete estrarre da voi ogni giorno, ogni ora, ogni minuto?

L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio, Fascicolo I*, cap. 2.

Il romanzo, ambientato per la maggior parte negli stabilimenti della *Kosmograph* - tra camerini degli attori, teatri di posa, scene improvvisate, officine degli attrezzi - è anche una narrazione pionieristica dei luoghi e degli strumenti del mestiere del cinema, osservato a pochi anni dalla sua invenzione. Sebbene Serafino si nasconda dietro la maschera di un neutro annotatore di ciò che gli passa davanti, i suoi *quaderni* (*fascicoli* nella prima edizione del romanzo) forniscono una descrizione dettagliata dell'apparecchiatura cinematografica, animata da una fervida immaginazione retorica. Messo in grande rilievo dall'insistente riferimento al gesto del girare la manovella, che è l'atto in cui uomo e macchina si congiungono, il connubio operatore-cinepresa sfuma il confine tra uomo e strumento. Se il primo acquisisce l'impassibilità della macchina, la seconda sembra invece animarsi di una segreta e inquietante vitalità, addirittura bestiale, preumana.

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

L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio, Fascicolo III*, cap. 3.

Questa misteriosa osmosi tra uomo e macchina si realizza, come per magia, appena il meccanismo inizia a registrare gli attori:

La Nestoroff, facendosi in mezzo al semicerchio coi due pugnali branditi, ha preso a guardarmi con una così acuta e dura fissità, ch'io, dietro al mio grosso ragno nero in agguato sul treppiedi a gambe rientranti, mi sono sentito vagellar gli occhi e intorbidare la vista. Per miracolo ho potuto obbedire al comando di Bertini:

– Si gira! –

E mi son messo, come un automa, a girar la manovella.

L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio, Fascicolo IV*, cap. 1.

Se la macchina da presa è un «ragno nero», Serafino è «come un automa» che gira la manovella. L'uomo si meccanicizza, la macchina invece prende letteralmente vita, si nutre di ciò che registra. Essa è dotata di una primordiale e ridotta pura animalità: come le bestie sono macchine per vivere, senza cervello, allo stesso modo il ragno-cinepresa non è animato da fantasia, immaginazione o sensibilità. È organismo elementare e ottuso senza ombra di vita interiore.

### 3.2 La mano e l'occhio

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

La vita non si spiega; si vive.

La ragione è nella vita; non può esserne fuori. E la vita non bisogna porsela innanzi, ma sentirsela dentro, e viverla.

L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio, Fascicolo V*, cap. 4.

Accanto all'impassibilità e all'anemia morale, Serafino arriva a definire la sua disposizione esistenziale «il mio silenzio di cosa», il protagonista coltiva una tenace passione per lo studio. Questo non è semplice osservazione, ma analisi delle vite e dei sentimenti umani. Serafino ha coltivato in passato velleità intellettuali, ha letto scrittori e filosofi, e qua e là qualche citazione affiora (ad esempio è con la voce di Rimbaud, *Io sono un altro!*, che a un certo punto commenta l'alienazione cui lo condanna il mestiere di operatore). Se formalmente egli rifiuta ogni possibilità di comprendere gli altri e la vita, non può infatti esimersi dal tentarci. La sua filosofia è una paradossale arte dello sguardo passivo, ispirata proprio dalla poetica cinematografica:

Veder come si vive sarebbe uno spettacolo ben buffo!

Ah se fosse destinata a questo solamente la mia professione! Al solo intento di presentare agli uomini il buffo spettacolo dei loro atti impensati, la vista immediata delle loro passioni, della loro vita così com'è. Di questa vita senza requie, che non conclude...

L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio, Fascicolo IV*, cap. 3.

Alla fine del romanzo si comprende che il gesto che meglio simboleggia Serafino non è quello, più volte ricordato nel testo, della mano che gira la manovella, ma quello dell'occhio che osserva, non visto, le vite degli altri e le analizza in uno sforzo inesauribile, sebbene quasi sempre impossibile, di comprensione. La mano che scrive i *Fascicoli/Quaderni* è solo uno strumento di traduzione della visione in parola: alla fine Serafino si è davvero trasformato in una macchina da presa e, muto nella vita, è loquace nella scrittura, trasposizione verbale perfetta di quello che il suo *cineocchio* ha osservato. La riflessione pirandelliana sulla tecnica e poetica del cinema ha così dato i suoi frutti più interessanti nella poetica e nella tecnica compositiva del romanzo. Se infatti Serafino osserva, riproduce e descrive le persone mentre vivono, non sapendo di essere osservate, proprio come dovrebbe fare il *suo* cinema, allora la scrittura diaristica e didascalica cui allude il titolo (i *fascicoli/quaderni* che formano le sezioni del romanzo) è un modo di alludere alle virtù del suo *cineocchio* di operatore-filosofo. I *quaderni* infatti sono i metri di pellicola impressi dal cinema-verità di Serafino.

## 4. OLTRE PIRANDELLO

### 4.1 Una breve *timeline* sulla storia del cinema (1893-1937)



Clicca sull'icona Timeline per visualizzare le singole tappe dell'evoluzione della storia del cinema.



