



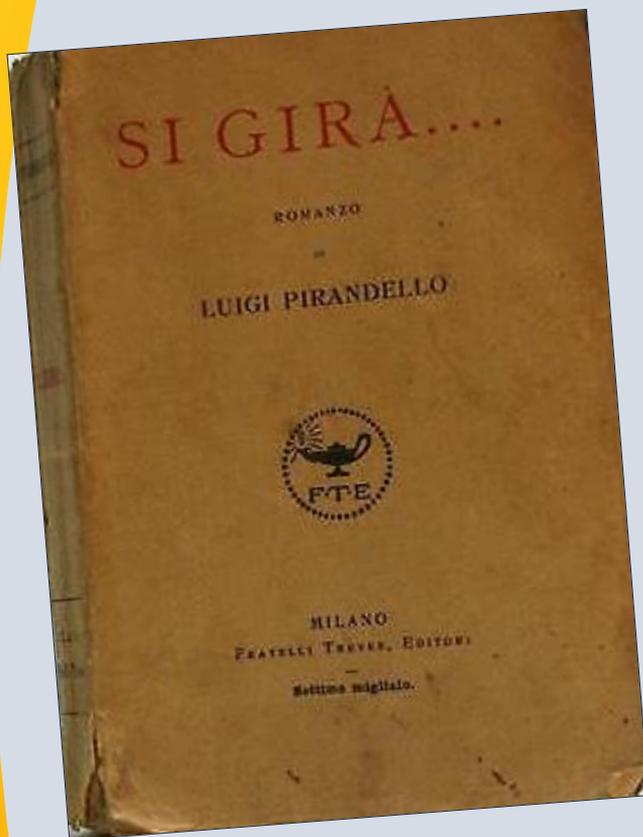
PERCORSO DIDATTICO
I ROMANZI

Si gira...

Lavoro sul testo

SAGGIO

a cura di Giuseppe Palazzolo



Si gira... è uno dei primi grandi romanzi sul cinema. Il cinema non è solo l'ambientazione principale dell'intreccio, ma è soprattutto il tema della narrazione. Sono almeno tre i livelli di indagine che è possibile riconoscere.

1. Una riflessione sul cinema

Un primo livello riguarda la rappresentazione, più o meno realistica, degli ambienti e delle relazioni tra i personaggi che si muovono all'interno della casa di produzione Kosmograph: il divismo fragile di Varia Nestoroff e il machismo ostentato di Carlo Ferro, il rapporto tra il direttore di scena Cocò Polacco e gli attori, e tra questi e l'operatore di macchina Serafino Gubbio. L'attitudine riflessiva del narratore-operatore ci consegna, quasi in presa diretta, una testimonianza del sentimento di avversione provato dagli attori dei primi decenni del Novecento per la macchina da presa. Un sentimento, che vira dall'odio all'angoscia, che si riversa sull'operatore e scaturisce dalla mancanza di quel naturale e istintivo rispecchiamento che si instaura tra l'osservatore e l'osservato. Ad alimentarlo è «l'avvilimento del lavoro stupido e muto» a cui sono condannati dal cinematografo, ma soprattutto è lo strappo dal pubblico, da cui si sentono 'esiliati'.

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

L. Pirandello, *Si gira...*, Fascicolo terzo, cap. VI.

Ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) Walter Benjamin, nel commentare questo passo, vi ha riconosciuto la rappresentazione del venir meno dell'aura dell'opera d'arte, l'assenza dell'*hic et nunc*. Se scomponiamo le reazioni degli attori di fronte alla loro riproduzione cinematografica, ci rendiamo conto che lo stupore, e successivamente l'angoscia, sono originati da una percezione di sé ridotta alla sola immagine, priva della dimensione corporale, dell'essere situato nel tempo e nello spazio. Il soggetto è vittima del meccanismo dello sdoppiamento – vede sé stesso come un altro – ma registra un'assenza costitutiva, quella del corpo. Il perturbante generato da questa rappresentazione del doppio oggi viene confermato dalle scoperte delle neuroscienze, e in particolare della nozione di 'simulazione incarnata' formulata da Vittorio Gallese, secondo la quale la percezione della realtà coinvolge meccanismi neurali che sono implicati anche nel sistema motorio: in altri termini la cognizione è incarnata (*embodied cognition*), a livello del sistema cervello-corpo, azione, percezione e cognizione condividono la stessa radice carnale, sebbene siano differentemente organizzate e connesse a livello funzionale. Il sentimento di spossamento, di alienazione provato dagli attori di fronte alle riprese cinematografiche è originato in primo luogo dalla mancanza di rispecchiamento immediato nel pubblico del teatro e successivamente dalla consapevolezza di una rappresentazione dimidiata del sé. È un'esperienza che in primo luogo Serafino riconosce in Varia Nestoroff.

Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo così alterata, scomposta, contraffatta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla.

Forse da anni e anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace.

Nessuno, che non abbia gli occhi velati da una passione contraria e l'abbia vista uscire dalla sala di prova dopo l'apparizione di quelle sue immagini, può aver più dubbii su ciò. Ella è veramente tragica: spaventata e rapita, con negli occhi quello stupor tenebroso che si scorge negli agonizzanti, e a stento riesce a frenare il fremito convulso di tutta la persona.

L. Pirandello, *Si gira...*, Fascicolo secondo, cap. IV.

La pellicola pone davanti agli occhi di Varia l'immagine di sé, il suo corpo considerato come un oggetto sia dagli uomini che le si sono avvicinati spinti dalla pulsione erotica, ma anche da chi, come Giorgio Mirelli, era motivato dalla volontà estetica di trasfigurarla attraverso l'arte (come risulterà evidente allo stesso Serafino di fronte alla visione delle sei tele dipinte dall'artista prima di morire).

2. Tecniche cinematografiche e pratiche narrative

Un secondo livello riguarda le tecniche cinematografiche, che sono presenti nel romanzo nelle due modalità principali della focalizzazione e del montaggio. Prendendo in prestito le considerazioni di Umberto Eco sull'uso dello zoom e del rallentatore nella nota descrizione che apre *I promessi sposi* (*Sei passeggiate nei boschi narrativi*), non è necessario che un autore conosca la tecnica cinematografica, perché sono i registi cinematografici che conoscono le tecniche della narrativa del XIX secolo. E se questa argomentazione è valida per Manzoni, lo è a maggior ragione per Pirandello, che può giocare con rimandi e sovrapposizioni tra le tecniche cinematografiche e le pratiche narrative. Si prenda in considerazione il seguente passo, che si trova in posizione centrale – è alla fine del Fascicolo terzo – ed è una delle scene più potenti del romanzo. Simone Pau conduce negli studi cinematografici il violinista, alter ego di Serafino Gubbio, come lui costretto a servire una macchina – nel suo caso un pianoforte automatico – con l'intenzione di farlo suonare, per l'ultima volta, non per gli uomini, ma per la tigre in gabbia.

E l'uomo dal violino, lungo lungo, inarcocchiato e tenebroso, ch'io vidi or è più di un anno nell'ospizio di mendicizia, si fece avanti, come assorto, al solito, a guardarsi i peli spioventi delle foltissime sopracciglia aggrottate.

Tutti fecero largo. Nel silenzio sopravvenuto, crepitò qualche scoppio di risa, qua e là. Ma lo stupore e un certo senso di ribrezzo teneva la maggior parte nel vedere quell'uomo avanzarsi a capo chino con gli occhi a quel modo assorti ai peli delle sopracciglia, quasi non volesse vedersi il naso carnuto e rosso, peso enorme e castigo della sua intemperanza.

L. Pirandello, *Si gira...*, Fascicolo terzo, cap. VI.

In rapida sequenza l'inquadratura dal campo medio, in cui il personaggio viene ripreso immerso nell'ambiente circostante, prima si allarga per mostrare le reazioni del pubblico improvvisato, quindi si restringe in un primissimo piano, fino al dettaglio del «naso carnuto e osseo». Lo sguardo cinematografico del narratore si avverte con ancora maggiore evidenza nella continuazione della scena e nella sua conclusione. L'azione è ripresa attraverso una soggettiva su Simone Pau che accompagna il violinista, quindi una panoramica orizzontale sugli spettatori per poi zoomare sulla tigre.

Tra gridi, risa, applausi, sospinti tutti da una vivissima curiosità per la bizzarra avventura, seguimmo Simone Pau, che aveva preso sotto il braccio il suo uomo e lo spingeva avanti seguendo le indicazioni che gli si gridavano dietro, su la via da tenere per andare al serraglio. In vista delle gabbie, ci arrestò tutti, raccomandando silenzio, e mandò avanti, solo, quell'uomo col suo violino.

Al rumore, dai cantieri, dai magazzini, operai, macchinisti, apparatori, accorsero in gran numero per assistere dietro di noi alla scena: una folla.

La belva s'era ritratta d'un balzo in fondo alla gabbia; inarcata, a testa bassa, i denti digrignati, le zampe artigliate, pronta all'assalto: terribile!

L. Pirandello, *Si gira...*, Fascicolo terzo, cap. VI.

A questo punto la macchina da presa – cioè l'occhio e la parola di Serafino – si sofferma sull'uomo con il violino, con rapidi movimenti che trapassano continuamente da dettagli del personaggio – la testa, il «cappellaccio sformato» gettato a terra, il violino estratto dalla custodia – alla sua figura intera, ripresa seguendo la linea melodica della musica, prima dissonante e poi, finalmente, «limpida, dolcissima e intensa, vibrante d'infinito spasimo».

L'uomo la guatò, sbigottito; si voltò perplesso a cercare con gli occhi tra noi Simone Pau.

– Suona! – gli gridò questi. – Non temere! Suona! Ti comprenderà! –

E allora quello, come liberandosi con un tremendo sforzo da un incubo, levò finalmente la testa, scrollandola, buttò a terra il cappellaccio sformato, si passò una mano sui lunghi capelli arruffati, trasse il violino dalla vecchia fodera di panno verde, e buttò via anche questa, sul cappello.

Qualche lazzo partì dagli operaj affollati dietro a noi, seguito da risa e da commenti, mentr'egli accordava il violino; ma un gran silenzio si fece subito appena egli prese a sonare, dapprima un po' incerto, esitante, come se si sentisse ferire dal suono del suo strumento non più udito da gran tempo; poi, d'un tratto, vincendo l'incertezza e forse i fremiti dolorosi, con alcuni strappi energici. Seguì a questi strappi come un affanno a mano a mano crescente, incalzante, di strane note aspre e sorde, un groviglio fitto, da cui ogni tanto una nota accennava ad allungarsi, come chi tenti di trarre un sospiro tra i singhiozzi. Alla fine questa nota si distese, si sviluppò, s'abbandonò, liberata dall'affanno, in una linea melodica, limpida, dolcissima e intensa, vibrante d'infinito spasimo: e una profonda commozione allora invase noi tutti, che in Simone Pau si rigò di lagrime. Con le braccia levate egli faceva cenno di star zitti, di non manifestare in alcun modo la nostra ammirazione, perché nel silenzio quel bislacco straccione meraviglioso potesse ascoltare la sua anima.

Non durò a lungo. Abbassò le mani, come esausto, col violino e l'archetto, e si rivolse a noi col volto trasfigurato, bagnato di pianto, dicendo:

– Ecco...

L. Pirandello, *Si gira...*, Fascicolo terzo, cap. VI.

Nella parte conclusiva la scena si allarga nuovamente, con una ripresa dall'alto che inquadra il violinista portato in trionfo dal pubblico improvvisato, per poi chiudersi su due dettagli: il dito che Cocò Polacco si è morso dalla rabbia per non aver pensato di registrare sulla pellicola la scena, e gli occhi di Varia Nestoroff.

Scoppiarono applausi fragorosi. Fu preso, portato in trionfo, condotto fuori, alla trattoria, dove, non ostanti le preghiere e le minacce di Simone Pau, bevve; bevve e s'ubriacò.
 Polacco s'è morso un dito dalla rabbia, per non aver pensato di mandarmi subito a prendere la macchinetta per fissare quella scena della sonata alla tigre.
 Come capisce bene tutto, sempre, Cocò Polacco! Io non potei rispondergli perché pensavo agli occhi della signora Nestoroff, che aveva assistito, come in un'estasi piena di sgomento, alla scena.
 Dio che occhi! che occhi!

L. Pirandello, *Si gira...*, Fascicolo terzo, cap. VI.

Per comprendere il sottile lavoro di montaggio presente nel romanzo bisogna prestare attenzione all'andamento diaristico della narrazione, che si sviluppa dunque in un arco di tempo che segue il processo di maturazione del personaggio narratore.



Clicca sull'icona Data Visualization per ingrandire la presentazione seguente.

	FASCICOLO PRIMO	FASCICOLO SECONDO	FASCICOLO TERZO	FASCICOLO QUARTO	FASCICOLO QUINTO	FASCICOLO SESTO	FASCICOLO SETTIMO
TEMPO DELLA SCRITTURA		Serafino Gubbio comincia la stesura del diario, ad un anno dall'arrivo a Roma, a novembre. Dopo quattro mesi ("da otto mesi", "poco più di otto mesi sono qui") inizia a lavorare come operatore presso la Kosmograph. «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». (I, II)	«Vorrei non parlar mai; accogliere tutto e tutti in questo mio silenzio, ogni pianto, ogni sorriso; non per fare, io, eco al sorriso; non potrei; non per consolare, io, il pianto; non saprei; ma perché tutti dentro di me trovassero, non solo dei loro dolori, ma anche e più delle loro gioje, una tenera pietà che li affratellasse almeno per un momento» (II) «Mi vedo preso» (V)	«Ho interrotto per parecchi giorni queste mie note» (III) «Séguito, pur non di meno, ad accogliervi dentro tutti. Sento però che ora mi fanno male tutti quelli che vi entrano, come in un luogo di sicura ospitalità». (IV)	Ripresa della scrittura dopo due settimane dalla partenza di Carlo Ferro.	Ritorno di Carlo Ferro. Dialogo con Aldo Nuti (III) «Dopo circa un mese dal fatto atrocissimo, di cui ancora si parla da per tutto, concludo queste mie note. Una penna e un pezzo di carta: non mi resta più altro mezzo per comunicare con gli uomini. Ho perduto la voce; non ho più la parola; son rimasto muto per sempre». (IV)	
TEMPO DEL RACCONTO		Flashback sul tempo della giovinezza a Sorrento, sulle vicende di Giorgio Mirelli e Varia Nestoroff					

Tempo della scrittura e tempo del racconto

Si gira...
(1916)



3. Nuove rappresentazioni

Il terzo livello di indagine è la riflessione teorica sui media, che si possono inseguire in tutto il romanzo ma trovano un formidabile condensato nel Fascicolo settimo, poco prima della narrazione dell'esito finale della vicenda. La sera che precede la scena dell'uccisione della tigre, Serafino e Aldo Nuti intessono un dialogo centrato sul rapporto tra corpo e immagine. L'occasione è data da due riproduzioni, non mostrate ma descritte. La prima è un primo piano dell'attore «staccato dal quadro, ingrandito». La seconda è la fotografia del padre di Nuti, morto giovane: «un'immagine invecchiata giovane a vuoto», ingiallita dagli anni, che si allontana nel passato mentre si allunga il tempo dell'esistenza vissuto da Aldo senza il padre. Si tratta di riflessioni che anticipano quelle di Roland Barthes sulla fotografia e «il ritorno del morto» (*La camera chiara*, 1980) o di Susan Sontag sul «memento mori» della riproduzione fotografica (*Sulla fotografia*, 1978). Nel giro di poche battute, in una vertigine di acutezza e icasticità, si passa dalla coscienza dell'eterno fluire del tempo al riconoscimento dell'immagine come indice della fragilità e caducità dell'uomo, muta traccia di un'assenza, privazione di uno sguardo ricambiato. Nei *Colloqui coi personaggi*, l'autore riceverà dalla madre, «ombra solo da jeri», il mandato di rappresentare questo sguardo assente: «- Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e più belle». (L. PIRANDELLO, *Colloqui coi personaggi*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, III, 2, Milano, Mondadori, 1985-1990, p. 1153). In *Si gira...*, dopo la riflessione sulla fotografia, Serafino, privo della maschera dell'impassibilità, si riconosce fratello di colui che ha contribuito a distruggere l'Eden della *Casa dei nonni*, e che adesso è d'ostacolo al sentimento che prova verso Luisetta. Ma il riconoscimento della comune appartenenza alla compagnia degli uomini non basta a far pronunciare la parola «fratello» a chi ha il compito di girare la manovella di una macchina che ingoia la vita.

– Fratello... –

No: non gli dissi questa parola. Si sentono certe parole, in un momento fuggevole; non si dicono. Gesù poté dirle, che non vestiva come me e non faceva come me l'operatore. In una umanità che prende diletto d'uno spettacolo cinematografico e ammette in sé un mestiere come il mio, certe parole, certi moti dell'animo diventano ridicoli.

L. Pirandello, *Si gira...*, Fascicolo settimo, cap. III.

L'antico progetto di Gubbio, di affratellare in sé tutta l'umanità, sembra destinato a fallire miseramente, sconfitto dal «tempo» e dalla «professione» che separano un «“signore”», con la follia forse già dentro la scatola del cranio, con la disperazione in cuore» da un operatore.

Nella scena finale Serafino continua a girare, dando in pasto alla macchina, nella finzione dei fondali di cartone e della foresta ricostruita in studio, un frammento di vita vera, l'ultimo, di un pover'uomo disposto a farsi fare a pezzi da una tigre per portare a termine la propria vendetta. Nella totale e completa adesione alla propria professione, nella scelta di vivere il proprio tempo, senza fughe mistiche e senza filosofie consolatorie, si chiude il romanzo. Si completa anche il processo di formazione del personaggio, che, nonostante l'agiatezza derivante dai proventi del film *mostruoso*, continuerà a far l'operatore, portando fino in fondo la croce della sua professione. In questo finale è iscritta forse anche la ribellione del personaggio al suo autore, critico nei confronti del cinematografo, ma c'è soprattutto la prefigurazione della possibilità di un cinema capace 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...» (Fascicolo quarto, III).

