

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 38, 2023

RECENSIONI

ROSA GIULIO, *Pirandello la costruzione del personaggio la scienza il fantastico*, Edisud, Salerno 2021, num. di 245 pp.

Il saggio di Rosa Giulio dal titolo *Pirandello la costruzione del personaggio la scienza il fantastico* si configura come una «passeggiata nel bosco narrativo» (Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018) della produzione pirandelliana. Il saggio attraversa e indaga l'opera di Pirandello alla riscoperta di temi e motivi che la caratterizzano, proponendo una lettura che si costruisce, nel procedere dell'analisi, per vie tematiche, soffermandosi sui meccanismi diegetici e sulle figure ricorrenti. Con abili manovre ermeneutiche, tali meccanismi e tali figure vengono proposti, montati, decostruiti e, ancora, ricostruiti per fornire una prospettiva lucida e sfaccettata del vastissimo universo pirandelliano. Così, le immagini, le ambientazioni, i personaggi si alternano sfumando in un naturale susseguirsi di narrazioni.

Il volume è strutturato in due macro-sezioni. La prima parte (*I Quaderni di Serafino Gubbio operatore: la formalizzazione letteraria dal romanzo alla scena*) è un invito alla

lettura dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* come testo a partire dal quale si dispiegano componenti e ossessioni del cosmo pirandelliano e che definisce il procedimento compositivo dell'autore. Nella seconda sezione, dal titolo *Le ascendenze leopardiane: progresso scientifico e narrazione fantastica*, si affronta il tema del ruolo ricoperto da grandi trasformazioni e scoperte della scienza all'interno della civiltà moderna, definendo cosa si intende per pirandelliana «immagine dissonante della scienza» e rintracciando echi leopardiani in due aspetti ricorrenti nella poetica pirandelliana, ovvero nella capacità immaginativa dell'uomo e nel binomio uomo-natura.

A condurre il percorso attraverso la prima sezione sarà lo sguardo di un «impassibile "voyeur"» (p. 20), che, sapendo «analiticamente scomporre e demistificare il reale» (p. 20), è in grado di cogliere l'«oltre» negli sguardi altrui perché, silenzioso, esamina il mistero di coloro che, quasi ignari della sua presenza, si muovono davanti a lui. Serafino Gubbio, l'operatore muto – o forse, più coerentemente, ammutolito – diviene muta guida nella produzione pirandelliana e cattura nella sua macchina da presa temi e figure ricorrenti. Inserendolo all'interno di un contesto letterario

europeo e mondiale (da H. G. Wells a Benjamin, da Joyce a Proust, da Barthes a Schnitzler) per Rosa Giulio *Quaderni* dovrebbe essere letto come «romanzo da fare» – espressione attribuita a Giacomo Debenedetti (*Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, p. 257) – e la sua struttura indagata «in senso verticale», come scheletro dal quale si generano «le componenti tipicamente pirandelliane innestate nella trama portante» (p. 19). Su di essa, che presenta una diegesi vivisezionata e scomposta, si innestano «modi, spazi e tempi» (p. 20) narrativi in rapporto speculare con le altre opere, novelle, romanzi e testi teatrali. Per introdursi in questa prima parte del saggio si può scegliere un momento dei *Quaderni* che si presta come nucleo dal quale possono diramarsi occasioni di riflessione sul pensiero pirandelliano ed elementi emblematici della *Weltanschauung* appartenente all'autore: si sta girando la scena più importante e rischiosa del colossal di produzione Kosmograph, la scena della tigre. Serafino è dietro la cinepresa. Aldo Nuti deve puntare il fucile sulla tigre e sparare. Invece distoglie la mira dalla belva e punta verso Varia Nestoroff. Spara, la uccide. Lo sparo agita la tigre che divora il Nuti. Serafino ha filmato tutto. La scena è perfetta ma egli resterà muto per sempre. Quello che i suoi occhi hanno visto gli ha tolto la parola, nel suo sguardo si è impresso un momento orrido e meraviglioso che egli terrà in sé, in segreto, perché la lingua è rimasta paralizzata dalla crudeltà del momento. A partire da questa immagine è possibile rintracciare aspetti che saranno ampiamente sviluppati in gran parte delle opere pirandelliane.

Rosa Giulio fa riferimento, in primo luogo, ai temi dell'«oltre» e dello specchio. Come affermato in precedenza, lo sguardo da *voyeur* di Serafino è in grado di cogliere l'oltre nei personaggi che ha intorno, soprattutto nella fascinosa figura dell'attrice Varia Nestoroff, così irrimediabilmente scissa in un «drammatico dualismo», secondo Debenedetti (*Il romanzo...* cit. p. 23), in una lotta ininterrotta tra quello che Varia è «di là di se stessa» (p. 21) e l'immagine di lei proiettata sullo schermo, guardando la quale resta impietrita, quasi orripilata: subentra un non riconoscersi o, come sostiene Barthes nel saggio sulla fotografia *La camera chiara* (Torino, Einaudi, 2003), un non «ritrovarsi» (p. 67). Si realizza completamente in questo aspetto il concetto del «vedersi vivere» («Quando uno vive, vive e non si vede», confessava Pirandello, 11 28 febbraio 1920, in un'intervista al «Corriere della Sera»), tipicamente pirandelliano, la cui metafora è rappresentata dallo specchio. Varia è come Tuda – e simili sono le loro esistenze e i loro destini –, c'è un'immagine di lei che gli altri hanno e che, in fondo, è solo un riflesso intrappolato nello schermo di una cinepresa, cristallizzata in una forma, e un «oltre» non cristallizzabile e che è, dunque, la vita che scorre come flusso ininterrotto nella donna che è oltre, appunto, l'attrice (proprio come la Tuda donna che è oltre la modella). La macchina da presa ha la stessa funzione dello specchio: se ci si guarda riflessi si smette di vivere. Nella scena della tigre, inoltre, trovano realizzazione altri temi, quali il confondersi di realtà e finzione (che costituirà l'esplosione finale che, in *Sei personaggi*, lascerà attoniti Attori,

Capocomico e pubblico in sala) e il tema dell'incomunicabilità. La scena girata da Serafino, in quanto reale, sarà un capolavoro che frutterà grande fortuna alla Kosmograph. Ma se per gli spettatori – che non conoscono la verità – sarà solo una scena magistralmente girata, risultato di artistica finzione, per Serafino sarà una realtà che lo chiuderà, per sempre, in un limbo di incomunicabilità. «È tutto qui il male, nelle parole» (Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Milano, Mondadori, p. 692) declamava Il Padre in *Sei personaggi*, testo intriso del dramma dell'incomunicabilità. Serafino non potrà più parlare ma, per Debenedetti, il mutismo diventa metafora della fine del romanzo naturalista (Debenedetti, *Il romanzo...cit.* p. 280) e, dunque, dell'inizio di un romanzo nuovo in cui l'autore sarà nuovamente in grado di prendere la parola. Come osserva la Giulio, i personaggi dei *Quaderni*, come tutti i personaggi pirandelliani, non possono, tuttavia, soffocare entro i confini testuali, in quanto liberi e autonomi. I personaggi pirandelliani, in quanto vivi, veri, «più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri» (Pirandello, *Maschere...cit.* p. 681), hanno l'abitudine di passare da un'opera a un'altra, uscire da un romanzo, ad esempio, per entrare in un dramma. Chiude la prima sezione del saggio proprio una riflessione sul passaggio dal romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* al dramma *Ciascuno a suo modo*, nel quale, in un gioco di triplice piano delle azioni, i personaggi – come ombre, o larve, o fantasmi – si trascinano fuori dal romanzo per strisciare sul palcoscenico.

Il personaggio di Serafino, «l'uomo macchina» (p. 45) per il quale la cinepresa è una sorta di estensione del proprio braccio, introduce anche i temi della seconda parte del saggio. La «macchinetta stridula» (p. 135) di Serafino succhia la vita degli attori rinchiodandola in quella che per Franz Marc – citato da Debenedetti – ha la stessa funzione della macchina fotografica: una «piccola bara» (Debenedetti, *Il romanzo... cit.*, p. 279). L'arte morta viene deposta in questo macchinario, in tutto l'«aspetto tetro, spettrale e sinistro dei suoi sotterranei» nei quali si svolge una «mostruosa gestazione meccanica» (p. 135). Scaturisce da tale descrizione l'«immagine dissonante della scienza» (p. 125) per Pirandello e la doppia valenza della macchina come *phàrmakon*, come spiegava Remo Bodei (p. 125), dunque medicina e veleno, che viene in soccorso all'essere umano ma, al tempo stesso, lo distrugge. In questa seconda parte emerge l'idea di una tecnologia che si inserisce nella questione dell'eterno conflitto vita-forma e di una scienza che «astrae la vita e quasi la distrugge per poterla anatomizzare» (p. 127). La smembra, la dilania, come la tigre fa con la carne di Aldo Nuti. Così, l'arte, la «fantasmagoria esistenziale» (p. 132) dovrebbe essere libera dalle opere della tecnica e «il momento intuitivo, creativo diventa prerogativa dei fanciulli» (p. 133), dei poeti e dei «personaggi-filosofi» pirandelliani, come Serafino, come Cotrone, che sono i soli in grado di scovare l'«oltre».

Dopo due capitoli (il sesto e il settimo) dedicati al fantastico pirandelliano, studiato attraverso la valenza dei luoghi e delle ambientazioni

della sua narrativa che «non hanno altra vita, altra realtà fuori di quella che noi diamo loro» (p. 149) – sono gli «infernali sottosuoli» (p. 149) di Roma, «i quartieri popolari e le squallide periferie» – l'ultima parte della seconda sezione si concentra sul «difficile confronto con Leopardi». In particolare, il confronto riguarda i temi della capacità immaginativa propria dell'uomo e del rapporto tra uomo e natura. Adducendo il supporto testuale di brani pirandelliani e leopardiani, Rosa Giulio traccia analogie e differenze di pensiero finalizzate a dimostrare i punti di possibile contatto tra i due autori, entrambi, sicuramente, impegnati nella ricerca di qualcosa che dia un senso al passaggio degli esseri umani su questa Terra, dediti al comprendere «se, oltre il mondo umano, esistono dei mondi "o possibili o immaginabili" a paragone di cui chiamiamo piccole o meno" le cose terrene e sensibili» (p. 219).

ADELE ERRICO