

Fotogrammi a parole

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

» fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XX • 2020
NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesie

Andrea Balzola

«SI GIRA!» LE VISIONI CINEMATOGRAFICHE DI PIRANDELLO.

GENESI DI UNA SCENEGGIATURA DAI «QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE»,
REALIZZATA DA ANDREA BALZOLA E NICO GARRONE

1. *La travagliata relazione tra Pirandello e il cinema*

La relazione tra Luigi Pirandello e il cinema fu, come noto, molto travagliata, caratterizzata da attrazione – per il nuovo linguaggio delle immagini in movimento – e da repulsione – per la mediocrità della produzione cinematografica popolare dell'epoca –; da entusiasmi creativi e da grandi delusioni. Di certo, il grande scrittore siciliano aveva intuito subito le enormi potenzialità del *medium* cinematografico, nello stesso tempo percepiva nella riproduzione meccanica della realtà il pericolo di un'alienazione progressiva delle relazioni e dei sentimenti umani. Proprio a quest'ultimo tema avrebbe dedicato una delle prime opere letterarie in assoluto dedicate al cinema: partendo da un'idea già probabilmente concepita nel 1904, nel 1913 scrisse il romanzo *Si gira...* prima proposto per una pubblicazione a puntate sull'inserito letterario del «Corriere della Sera» *Lettura* con il titolo *La tigre*, e poi comparso, sempre a puntate, sulla rivista «Nuova antologia» dal 1° giugno al 16 agosto 1915, infine pubblicato integralmente dall'editore milanese Treves nel 1916; una seconda edizione uscì con il titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, nel 1925. Un anno prima della stesura di questo romanzo, nel 1913, Pirandello esordì nella scrittura cinematografica realizzando due soggetti, presumibilmente per la casa di produzione Morgana Film di Nino Martoglio, che però rimasero nel cassetto: *Nel segno* e un secondo lavoro del quale è ignoto persino il titolo. Nel 1915, secondo la testimonianza di Lucio D'Ambra, Pirandello elaborò una versione cinematografica, mai realizzata, di *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, mentre nel 1918, due anni dopo l'uscita del libro, propose una riduzione cinematografica del romanzo *Si gira...* al regista Anton Giulio Bragaglia, senza esito, e nemmeno un nuovo soggetto cinematografico, *Il pipistrello*, scritto nel 1925, fu accolto dal mondo del cinema. Il quale gli rivolse

finalmente le sue attenzioni solo quando le sue opere teatrali raggiunsero la fama e il successo internazionali, culminati poi nel 1934 con il premio Nobel per la Letteratura. A quel punto, a partire da metà anni Venti, proliferarono i progetti produttivi per adattamenti cinematografici, nazionali e internazionali, delle sue opere letterarie e teatrali, ma senza il suo coinvolgimento nel lavoro di sceneggiatura. Già ai primordi dell'industria cinematografica valeva il detto "i migliori autori sono quelli morti", perché non avrebbero potuto interferire nei trasferimenti delle loro opere sullo schermo, molto spesso dei veri e propri scempi artistici. L'unica trasposizione cinematografica degna di nota di quel periodo (e apprezzata dall'autore) fu quella del regista francese Marcel L'Herbier con un film avviato nel 1924 e uscito nel 1926, liberamente tratto dal *Fu Mattia Pascal*, mentre quella tentata dallo stesso Pirandello insieme ad Adolf Lantz nel 1929, per portare sullo schermo *Sei personaggi in cerca d'autore*, con l'auspicata regia del maestro tedesco Friedrich Wilhelm Murnau, dopo molti tentativi non ebbe sorte migliore. L'ultimo impegno cinematografico del drammaturgo siciliano fu la realizzazione del soggetto *Gioca, Pietro!*, scritto insieme al figlio Stefano, su commissione di Emilio Cecchi all'inizio degli anni Trenta, quando era direttore della Cines, con il progetto di affidarne la regia a Walter Ruttmann, ma anche in quel caso le sue idee originali furono stravolte e la sceneggiatura finale fu affidata allo stesso regista tedesco, con la collaborazione di Mario Soldati e di Cecchi. Il film uscì nel 1933 con il titolo *Acciaio*, ottenendo il plauso della critica, ma non il successo di pubblico. Del contributo di Pirandello rimase soltanto la dicitura nei titoli di testa: «liberamente tratto da un soggetto di L.P.», al danno si aggiunse anche la beffa che lui non riuscì nemmeno ad imporre la sua musa ispiratrice, l'attrice Marta Abba, come protagonista del film, a cui venne preferita la più giovane Isa Pola, con suo grande disappunto. Le frustrazioni ricavate dall'ambiente cinematografico, nonostante la sua crescente fama di scrittore e drammaturgo, lo portarono probabilmente a consolidare la sua diffidenza nei confronti del nuovo *medium*, in particolare dopo l'avvento del sonoro, che a suo vedere rischiava di mettere in discussione il futuro stesso dell'arte teatrale, come argomenta nell'articolo *Se il film parlante abolirà il teatro*, pubblicato sul «Corriere della Sera», il 16 giugno 1929. Un timore sul quale si era poi ricreduto, scrivendo soltanto un anno dopo: «L'avvenire dell'arte drammatica e anche degli scrittori di teatro è adesso là. Bisogna orientarsi verso una nuova espressione d'arte: il film parlato» (lettera a Marta Abba, 27 maggio 1930).

2. Come nasce la sceneggiatura cinematografica tratta dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore»

L'atteggiamento contraddittorio di Pirandello verso il cinema non gli impedì di cogliere con grande anticipo e penetrazione psicologica la complessità della relazione tra percezione e azione, tra rappresentazione ed esperienza, tra reale e virtuale, che il linguaggio del cinema avrebbe manifestato nel corso della sua ricchissima storia, ormai secolare. Proprio queste intuizioni fanno del romanzo *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* un'opera emblematica, metalinguistica, stratificata di livelli semantici e stilistici, ricca di spunti e tuttora molto attuale. Lo scrittore siciliano ha ispirato direttamente molti film italiani d'autore (Bellocchio, i fratelli Taviani, Monicelli) e indirettamente molti cineasti internazionali, ma stupisce che finora nessun regista o produttore abbia voluto raccogliere la chiara indicazione data dallo stesso Pirandello nel lontano 1918 a Bragaglia, uno dei registi italiani più innovativi dell'epoca, di portare quest'opera sullo schermo. Sarebbe stato un approdo naturale, ma forse a quel tempo il cinema era ancora troppo acerbo per cogliere in pieno le potenzialità espressive e i risvolti filosofici di quel romanzo. Un'opportunità che avrebbe invece un cinema maturo come quello contemporaneo, secondo alcuni minacciato a sua volta di superamento dall'evoluzione del video digitale e dei dispositivi interattivi. In realtà, più che di una minaccia, si tratta di una trasformazione, nessun nuovo *medium*, nonostante i timori che accompagnano sempre la nascita delle innovazioni tecniche, cancella i media precedenti, ma li cambia, in un processo definito dagli studiosi come «rimediazione». Una «rimediazione» che crediamo sia una delle possibili chiavi interpretative per la riproposizione cinematografica attuale dell'opera pirandelliana. In questa seconda parte del mio saggio, mi soffermerò sulla genesi della sceneggiatura cinematografica che nel 2004 ho realizzato insieme a Nico Garrone (scomparso nel 2009), prestigioso critico teatrale di «Repubblica», autore televisivo, sceneggiatore e videomaker, nonché padre del noto regista Matteo. Nico aveva ideato questo progetto con il regista teatrale e cinematografico Memé Perlini, creatore del *Teatro Immagine* e protagonista della stagione dell'avanguardia scenica italiana degli anni Settanta e Ottanta. La sceneggiatura, portata infine a compimento da me e Garrone, avrebbe dovuto essere affidata per la regia cinematografica allo stesso Perlini, il quale aveva già messo in scena in modo innovativo diverse opere dello stesso Pirandello. Purtroppo le difficoltà di trovare una produzione, poi la malattia e la prematura scomparsa di Perlini (nel 2017) hanno tristemente rinnovato il destino infelice di quest'opera pirandelliana nel trovare la strada del grande schermo. Credo che sia un peccato

e per questo, unico testimone rimasto, sono lieto dell'occasione offerta dal convegno dell'università torinese *Fotogrammi a parole. La letteratura incontra il cinema*, a cura di Clara Allasia, Mariapaola Pierini e Franco Prono, per rinnovare la memoria di questo progetto, credo tuttora valido e non banale. Se l'idea di Pirandello, e più modestamente la nostra, di farne un film non ha ancora potuto vedere la «scrittura della luce», in compenso c'è stata negli ultimi decenni un'importante rivalutazione critica di questo romanzo meno noto del nobel siciliano, straordinariamente attuale sia per la forma diaristica e frammentata con cui è scritto, sia per il tema: lo sguardo indagatore della realtà, tra testimonianza e voyeurismo del protagonista Serafino Gubbio, operatore cinematografico e scrittore del suo diario, identificato con lo sguardo della macchina da presa che osserva e registra ogni cosa. Nel romanzo s'intrecciano due storie: una trama da romanzo d'appendice tardo-ottocentesco (considerata un pretesto dallo stesso Pirandello), dove un giovane e ingenuo artista s'innamora di una donna fatale (un'attrice), scopre la rivalità del suo migliore amico e il tradimento di lei (forse nemmeno consumato), e si suicida. L'amico, affranto dal senso di colpa, cerca la vendetta verso la donna, a costo della propria morte. Una trama tipica dei melodrammoni cinematografici dell'epoca del muto. Infatti, questa vicenda si mescola con il mondo del cinema, con le trame dei tanti film di genere (comiche slapstick, western, drammi esotici, etc.) girati negli studi di posa delle case di produzione cinematografiche di allora (anni dieci del Novecento). Un mondo ben conosciuto da Pirandello, che gli appare come una replica falsata e volgarizzata del mondo reale, dove la vita vera degli attori è ingoiata dalla macchina da presa («un grosso ragno nero in agguato sul treppiedi») e fissata per sempre in una finzione che è merce a buon mercato per il grande pubblico.

Il racconto di Serafino è il filo conduttore della narrazione: intreccia le vicende private dei personaggi con le finzioni cinematografiche a cui essi partecipano; intreccia il passato e il presente dei personaggi stessi; intreccia la riflessione con la testimonianza su un mondo trasfigurato dalla tecnologia e di cui il cinema si fa simbolo. Tutto è finzione, ma come dice Pirandello c'è «un oltre in tutto», la finzione s'incrocia e si moltiplica come un gioco di specchi, come le scatole cinesi, e a forza di osservare la finzione – come fa Serafino – si può scoprire qualche verità. Questo è anche il messaggio finale del testamento cinematografico di Orson Welles, *F come Falso* (1975), un finto documentario su una falsa biografia di un noto falsario di quadri, in cui la stratificazione delle falsificazioni della realtà montate da un geniale artista «falsario» – come amava autodefinirsi Welles – rivelava la verità dei meccanismi stessi della menzogna cinematografica e mediatica. Pirandello aveva

precocemente colto questi meccanismi e li aveva elaborati sul piano artistico, disegnando uno scenario che si è poi puntualmente realizzato. Nella scena finale del romanzo, Serafino riprende la morte in diretta: il protagonista del film in produzione, Aldo Nuti, deve uccidere – secondo copione – una tigre che minaccia la donna fatale, Vera Nestoroff, ma invece di puntare il felino spara a sorpresa all'attrice, uccidendola. L'animale, spaventato e inferocito, lo assale e lo sbrana. Serafino, continua a girare tutta la scena, paralizzato nel suo ruolo di testimone muto, l'atto di girare la manovella si fissa in un simbolico automatismo, ossessivo compulsivo diremmo oggi, che continua oltre il tragico epilogo della scena, dove realtà e finzione si mescolano in modo inestricabile e irreversibile. Questa straordinaria conclusione del romanzo prefigura il nostro presente, dove la realtà diventa sempre più "virtuale", più guardata che vissuta, dove si diffonde il voyeurismo di massa, la memoria è delegata alle macchine e il filtro dei social media rischia di trasformare le relazioni in connessioni e anestetizzare le nostre emozioni.

3. Note a margine e frammenti di alcune scene tratti dalla sceneggiatura del 2004

La nostra sceneggiatura di un film non (ancora) realizzato non si poneva come semplice obiettivo l'adattamento cinematografico del romanzo, ma mirava a una sua libera interpretazione autoriale, per cogliere l'essenza della visione pirandelliana e attualizzarla in una narrazione che attraversa i linguaggi (letteratura, teatro, cinema, video), i generi (commedia, melodramma, tragedia), le tecniche (cinema muto in bianco e nero, cinema sonoro a colori, video digitale), la dimensione spaziale (realtà, scena teatrale e set cinematografico) e temporale (gli anni Venti, gli anni Duemila).

Nel romanzo di Pirandello, scritto in forma diaristica, ci sono tre piani, anche temporali, che s'intrecciano: *il presente della finzione* cinematografica, che si realizza nel film della casa di produzione Kosmograph; *il presente dei personaggi* che partecipano al film (la diva Nestoroff, il regista Polacco, l'attore Nuti...) e di quelli che Serafino ritrova o conosce a Roma (il vecchio amico Simone Pau, l'uomo alcolista del violino, la famiglia Cavalea); *il passato dei personaggi* che partecipano al film (la Nestoroff) e di quelli collegati che Serafino rievoca (la famiglia salernitana dei Mirelli...). Il ruolo di Serafino si articola in tre funzioni tra loro strettamente connesse: il *narratore*, l'*osservatore* e la *memoria* degli accadimenti. L'idea della sceneggiatura è quella di raccontare la struttura del romanzo in modo pirandelliano, in chiave metalinguistica e

metateatrale, come nella sua trilogia del "teatro nel teatro": tutto è finzione. Gli *ambienti* dove si svolgono le vicende sono finti, ricostruiti in uno studio cinematografico o su una scena teatrale. Anche quando ci sono ambienti reali, questi hanno il sapore delle location cinematografiche (l'ospizio, la casa dei nonni), oppure sono scorci di città o altri luoghi (Roma, Capri), ripresi in modo non naturalistico, artefatto. Il *film muto* prodotto dalla Kosmograph, non è un vero film muto originale, ma è rifatto oggi nello stile dei film muti (bianco e nero, didascalie, fondali dipinti, gesti e pose teatrali) e descrive il mondo del cinema muto: i suoi personaggi, i suoi set con film di genere (comiche, slapstick, western, melodrammoni esotici, etc.), accentuandone i caratteri patetici e ridicoli, come una ricostruzione in forma di parodia. I *personaggi principali del film muto* rimangono tali anche quando sono fuori dal set, mantenendo gli stessi costumi d'inizio Novecento, come fossero "personaggi in cerca d'autore" sotto lo sguardo di Serafino che registra tutto, le loro vicende personali e quelle del film s'intrecciano, e fanno parte della stessa finzione. Serafino è un personaggio all'interno del film muto, dove fa la parte del cameraman della Kosmograph, la cui unica azione è girare la manovella. Al di fuori del set è colui che riprende ogni situazione, il suo diario, che nel romanzo è scritto, nella sceneggiatura è girato con il video digitale (oggi Serafino userebbe probabilmente la videocamera di uno smartphone). Lui vede ciò che accade attraverso il video e lo racconta con la sua *voce off* (riprende e racconta, come si fa in un diario amatoriale di viaggio), gli spettatori vedono e sentono la storia dei personaggi attraverso la sua *soggettiva*. Nel film, oltre al tempo e allo spazio, s'intrecciano i generi: il dramma e il melodramma, la parodia farsesca, la canzone sceneggiata, la commedia, etc. Si passa anche da un linguaggio all'altro: la narrazione letteraria originale (identificata con la voce off di Serafino), il teatro, il cinema, il video, che riflettono nel loro intreccio e nella loro evoluzione i grandi mutamenti del racconto novecentesco. Cambiamenti sui quali il Pirandello di questo romanzo concentrava la sua attenzione ed esprimeva le sue inquietudini: il passaggio dalla vita vissuta alla vita guardata. Un tema che sarà poi ripreso e sviluppato da molti autori, primo fra tutti Samuel Beckett con il suo *Nastro di Krapp*, dove il protagonista registra la sua vita invece di viverla.

Per rendere esplicite le intenzionalità della sceneggiatura e per fornire elementi più concreti di conoscenza ed eventualmente di valutazione critica, diventa quindi necessario inserire in quest'ultima parte del mio intervento dei frammenti della sceneggiatura stessa, con mie brevi note a margine che introducono e commentano le scene citate. La scelta a mio parere più opportuna presenta le tre scene iniziali, che consentono di comprendere sia la struttura

sia lo stile con cui è stata impostata la trasposizione cinematografica, e le due scene finali, che attualizzano le situazioni e il colpo di scena conclusivi del racconto pirandelliano, contestualizzandoli e tirando le fila di una possibile lettura artistica contemporanea.

La sceneggiatura inizia, prima dei titoli di testa, con un'impersonale soggettiva (che potrebbe anche essere il diario filmato di un Serafino contemporaneo), accompagnata dalle riflessioni off del Serafino pirandelliano, che si aggira nelle strade della Roma attuale cercando negli sguardi dei passanti «l'OLTRE che c'è in tutto, che non vogliamo vedere».

SCENA 1

STRADE E METROPOLITANA DI ROMA. Esterno/Interno giorno

PROLOGO

RIPRESA VIDEO A MANO della gente che cammina per le strade del centro di Roma o che sosta alle fermate degli autobus, davanti alle vetrine, ai tavolini dei bar, per salutare o per parlare. È come una SOGGETTIVA che si mescola tra la folla, ne segue flussi e stasi, s'infiltra dentro gli inferi della metropolitana, poi ne esce e respira all'aria e alla luce.

SERAFINO (voce off)

«Osservo la gente nelle sue occupazioni più ordinarie... cerco di scoprire negli altri ciò che manca a me: la certezza che capiscano ciò che fanno».

Lo sguardo della videocamera ora si avvicina alle persone, come volesse toccarle o scrutarle. Si sofferma sui particolari: volti, gesti, abiti, oggetti. I volti soprattutto: gli sguardi dei passanti incrociano quelli della videocamera e, quando accade, l'immagine, per qualche istante, si ferma (o si rallenta).

SERAFINO (voce off)

«Se mi fermo a guardarli negli occhi, con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'adombrano. Alcuni si smarriscono in una perplessità così inquieta, che se io continuassi a guardarli m'insulterebbero o mi aggredirebbero...»

In una rapida sequenza, vediamo tanti occhi che distolgono lo sguardo, anche la telecamera distoglie il suo sguardo da chi la guarda. L'immagine rallenta progressivamente, l'ultimo sguardo su cui si sofferma la telecamera è quello

di una donna bionda, molto bella ed elegante (è l'attrice che interpreta Vera Nestoroff), sul dettaglio dei suoi occhi si sovrappone l'immagine degli occhi di una tigre.

SERAFINO (voce off)

«Mi basta questo... sapere che non è chiaro neppure a voi... C'è un OLTRE in tutto, che non vogliamo vedere».

TITOLI DI TESTA

(che proseguono sulle immagini iniziali della SCENA 2)

Nella seconda scena, ambientata a Cinecittà, comincia la messinscena cinematografica del film nel film, cioè del doppio livello temporale e linguistico che abbiamo immaginato come chiave principale della nostra trasposizione: il mondo del cinema muto e delle case di produzione degli anni Dieci e Venti, così com'è descritto da Pirandello nel suo romanzo, e lo sguardo contemporaneo, metalinguistico, di un regista attuale. Il set diventa così, nella visione distaccata, matura e ironica che possiamo avere oggi del cinema muto commerciale delle origini e di genere, una comica in bianco e nero tipicamente accelerata, dove Serafino è egli stesso protagonista, visto come un Buster Keaton (citazione esplicita del film keatoniano *Il cameraman* del 1928, regia di Edward Sedgwick) alle prese con le vicissitudini patetiche e ridicole di un set multiuso, che si trasforma magicamente, anzi, illusionisticamente, in decine di ambientazioni e situazioni differenti.

SCENA 2

CINECITTÀ: SET "TEATRO DI PROSA KOSMOGRAPH". Interno giorno

Sullo schermo di un monitor di controllo stanno passando le immagini in bianco e nero di un set cinematografico dell'epoca del muto (Teatro di Posa Kosmograph), affollato di tecnici che preparano la scena di un film.

REGISTA (voce off registrata, dal monitor)

Stop!

La sequenza sul monitor s'interrompe.

REGISTA (voce off, dal vivo)

Rifacciamo.

FILMATO BIANCO E NERO

L'inquadratura si allarga e si vede la ripetizione dal vivo (in un sofisticato bianco e nero) della stessa scena vista sul monitor: i preparativi per girare una scena su un set cinematografico dell'epoca del muto. Da questo momento, per tutta la scena:

MUSICA di accompagnamento (over)

PIANOFORTE

Il ritmo è accelerato, frenetico. In pochi secondi un interno borghese si trasforma in una giungla esotica di cartapesta. Imperturbabile in mezzo alla baraonda c'è l'operatore (Serafino), un personaggio che ricorda la maschera di Buster Keaton, ma con qualcosa di più mediterraneo, legato a Napoli e a Pulcinella. Continua a montare il treppiedi a gambe rientranti della sua cinepresa antidiluviana. Ogni tanto accosta l'occhio all'obbiettivo per controllare i fuochi della scena. Davanti a lui i tecnici stanno prendendo delle misure e tracciando con delle pertiche un reticolato di linee.

A pieno schermo compare un pannello (tipico del cinema muto: scritta bianca su fondo nero) con la DIDASCALIA: «Segnare il campo...» .

Quando tutto è pronto arrivano gli attori guidati dal regista che si sbraccia a dare indicazioni sui movimenti da compiere: uno degli attori, vestito da cacciatore con il fucile, viene messo dietro un cespuglio; e lo vediamo aggiustarsi uno spiraglio tra le fronde, appena il regista gli volta le spalle. Tutta l'attenzione del set è concentrata sull'attrice. A gesti il regista le sta indicando il percorso che deve fare e le espressioni che deve assumere il suo viso. Capiamo che sono le espressioni di chi avanza, si avventura in un luogo molto pericoloso: un misto di paura, agitazione e desiderio di non far rumore. Finalmente l'attrice sembra aver capito, il regista si allontana dando le ultime indicazioni con il segnale d'inizio ripresa.

A pieno schermo compare il pannello con la DIDASCALIA «Attenzione, si gira!»

L'operatore appoggia l'occhio alla sua macchinetta e comincia a girare la manovella.

A pieno schermo compare il pannello con la DIDASCALIA:

«...soltanto una mano che gira la manovella»

La scena è un disastro, deve essere ripetuta, con effetti sempre più grotteschi, mentre ritornano più volte i pannelli con le DIDASCALIE: «Attenzione, si gira!» e «...soltanto una mano che gira la manovella».

In un montaggio rapidissimo rivediamo: il gesto dell'operatore che gira la manovella e la sua maschera impassibile; il cacciatore che si apre uno spiraglio nel cespuglio con la circospezione di chi prepara un agguato; gli errori madornali dell'attrice che fa una gran confusione, esagera a sproposito le espressioni del viso e puntualmente esce fuori dal tracciato segnato; la ridicola disperazione del regista che butta per terra ogni volta il suo cappello, lo pesta con i piedi, si arruffa con le mani i capelli imbrillantinati.

Alla fine di queste immagini compare il cartello:

PRIMO QUADERNO: «C'è un *oltre* in tutto»

Nella terza scena si racconta l'arrivo di Serafino a Roma, capitale del cinema, dove incontra per caso il vecchio amico Simone Pau, il quale, come un Virgilio romano, lo accompagna attraverso una città più visionaria che reale, fino al purgatorio dell'"albergo", in cui si offre di ospitarlo: un ospizio per mendicanti. Una specie di viaggio onirico che potrebbe visivamente ispirarsi alle visioni pittoriche di De Chirico e di Scipione (Gino Bonichi), uno dei grandi talenti della Scuola romana degli anni Trenta, ma anche all'immaginario cinematografico della Roma felliniana.

SCENA 3

STRADE DI ROMA. Esterno giorno/sera.

RIPRESA VIDEO A MANO (le immagini hanno luci, colori e angolazioni non naturalistiche e la telecamera che riprende non si vede, sembra tutto ripreso dallo stesso Serafino, in SOGGETTIVA, anche i suoi primi piani. La telecamera è la "penna" con cui Serafino scrive il suo diario).

Serafino è sbarcato per la prima volta a Roma, in cerca di fortuna.

La città che vede Serafino sembra deserta, una via di mezzo tra gli scorci metafisici di De Chirico, le visioni pittoriche di Scipione, e la città allucinata del Dott. Caligari. Una città costellata di ombre vacillanti nei riverberi rossastri dei fanali, dove coabitano monumentalità architettoniche del passato e i primi scampoli avveniristici, casermoni geometrici del Novecento. In una piazza vuota che potrebbe essere Piazza Navona, alle ultime fioche luci del crepuscolo, Serafino vede un'ombra che sta smontando un piccolo chiosco, tra il teatrino e l'edicola dei giornali.

SERAFINO (voce off)

«Non posso levarmi dalla mente l'uomo che incontrai la sera stessa che arrivai a Roma.

Mi aggiravo in cerca di un modesto alloggio, quando m'imbattei per caso in un vecchio amico di Sassari, che avevo perso di vista: Simone Pau, uomo di costumi singolarissimi e spregiudicati...»

Serafino si avvicina all'uomo e riconosce in lui il suo vecchio amico Simone Pau. Si abbracciano calorosamente. Simone Pau è uno stravagante filosofo da marciapiede che ricorda uno dei personaggi più popolari della Roma del primo Novecento: Tito Livio Cianchettini.

(Nota: tramandato in moltissime caricature, Cianchettini è considerato il nume tutelare e l'ispiratore del "Travaso delle idee", che prese il suo titolo proprio da uno dei suoi fogli ciclostilati e venduti nella sua edicola ambulante).

SIMONE PAU

Amico, non sai dove dormire stanotte? Vieni con me, ti ospiterò nel mio albergo...

Mentre cala il buio, l'uomo sistema le ultime cose sul suo carretto e poi si avvia, Serafino si accompagna a lui.

Tutto lo sviluppo della sceneggiatura segue il racconto pirandelliano, suddividendosi in sette quaderni: primo quaderno, *C'è un oltre in tutto* (ambientato in alcuni luoghi di Roma, e nell'ospizio di mendicità); secondo quaderno, *Io sono una mano che gira la manovella* (ambientato nella casa di campagna della famiglia Mirelli a Sorrento, a Capri, e Napoli); terzo quaderno, *Tutti affaccendati, non sul serio e neppure per gioco* (ambientato a Cinecittà, studi della Kosmographe); quarto quaderno, *Il mio silenzio di cosa* (ambientato a Cinecittà, in un bosco, nell'ospizio); quinto quaderno, *La menzogna serve per piangere di più* (ambientato a casa Cavalea); sesto quaderno, *Vita da cinematografo!* (ambientato a Cinecittà, a casa Cavalea, a casa Nestoroff, su un treno, a casa Mirelli); settimo quaderno, *Attenzione, si gira!* (ambientato a casa Cavalea e Cinecittà).

Nell'ottantesima scena del settimo quaderno, Serafino va a salutare la tigre rinchiusa in gabbia, nell'ignara attesa della sua immolazione reale sull'altare della simulazione cinematografica. È una vittima sacrificale e simbolica del mondo delle ombre.

SCENA 80

CINECITTÀ. CORTILE DELLA KOSMOGRAPH. Esterno giorno.

RIPRESA VIDEO

Soggettiva di Serafino. Entriamo nel cortile dove si trova la gabbia della tigre. In sottofondo si sentono i rumori metallici di martellate, i fabbri stanno montando la grande gabbia che ospiterà la scena finale del film, quella con la tigre. La belva sonnecchia rassegnata, se ne sta lunga sdraiata col capo languido abbandonato su una zampa, mentre il sole filtra attraverso le sbarre. Quando Serafino si avvicina alla bestia, lei guarda in macchina. La videocamera di Serafino gira intorno alla gabbia, come se fosse in una giostra, mentre si sente la sua voce off che parla all'animale.

SERAFINO (voce off)

«Vengo a farti la mia ultima visita... Ormai ti sei abituata a vedermi, bella belva, neanche ti muovi. Devi essere tremendamente seccata anche tu... Anche di questa mia pietà... e per placarti mi divoreresti volentieri... Ma domani, mia cara, questo supplizio finirà... Senti queste martellate?... Preparano la gabbia più grande... domani i macchinisti ti faranno entrare in quella e tu allora ti troverai meravigliata e guardinga in mezzo alla foresta del cinema... Sentirai solo lo strano ticchettio della mia macchinetta... Sì, sarò anch'io lì con te, dentro la gabbia, a riprendere la scena, ma non badare a me, ci sarà un altro che prende la mira e ti spara... Tu cadrai fulminata nello slancio... io mi avvicinerò e senza più pericolo riprenderò i tuoi ultimi istanti... addio! Se finirà così...»

Serafino riprende la tigre in gabbia per il suo diario video, mentre lei sonnecchia annoiata, e le parla anticipando quello che sarà il suo destino nella scena madre finale del film. Ma al suo monologo di fronte alla tigre, Serafino aggiunge un dubbio: «Se finirà così...». In questa breve frase incompiuta, si cela un significato profondo, infatti Serafino è colui che osserva, più di tutti e meglio di tutti, osservare è la sua vocazione e la sua professione di operatore alla macchina da presa. Come aveva suggerito Michelangelo Antonioni nei suoi film *Blow Up* e *Professione reporter*, dove appunto i protagonisti sono professionisti dello sguardo, un fotografo e un reporter, lo sguardo che si sofferma è trasgressivo, diventa epifanico e profetico, rivela appunto «l'oltre che c'è in tutto», scopre quello che non appare a prima vista e che agli altri, alla loro percezione ordinaria, sfugge. Serafino ha visto, ha registrato nella mente e con la telecamera i luoghi, gli eventi, le relazioni tra i personaggi,

conosce tutti i retroscena, le storie familiari, gli intrighi d'amore e d'amicizia dei protagonisti, quindi è in grado di pre-vedere l'imprevisto, perché l'osservazione acuta è interpretazione spontanea della realtà e del suo divenire, l'osservazione è il grembo generativo dell'intuizione artistica. Tutti gli artisti che hanno rivoluzionato i linguaggi espressivi sono stati sempre e prima di tutto degli straordinari osservatori della realtà e dei comportamenti umani. Funzione quindi epifanica del cinema, che molti grandi registi hanno praticato e che Pirandello ha prefigurato in questo romanzo dedicato al cinema. Il risvolto tragico dello sguardo penetrante, si potrebbe dire "assoluto", di Serafino è che non riuscirà nella visione pessimistica pirandelliana a tradursi in azione, non potrà scongiurare la tragedia finale dell'ultima scena, perché lui è soltanto «una mano che gira la manovella», e questa condizione di osservatore passivo e inerme lo costringerà a un destino di alienazione, a ridursi al «silenzio di cosa».

SCENA 83

CINECITTÀ. STAB. KOSMOGRAPH. SET DEL FILM. Interno giorno.

La grande gabbia è pronta. Molti attori e comparse si sistemano intorno ad essa per assistere alla fatidica uccisione della tigre, tra questi ci sono anche la Nestoroff, vestita con un elegante completo verde smeraldo e Carlo Ferro. Ferro è evidentemente adirato contro di lei, la strattona e le dice parole dure all'orecchio, ma la Nestoroff china il capo in segno di sottomissione e ostenta con tutti un'aria sorridente. La gabbia della tigre è posizionata in modo da combaciare con lo sportello d'ingresso nella gabbia grande. Serafino e Nuti sono già dentro la gabbia, il primo sta sistemando il treppiedi della sua cinepresa, il secondo, in divisa da cacciatore di safari, ricambia con un sorriso forzato i saluti di qualcuno e s'inginocchia in un punto segnato per il suo appostamento. Imbraccia il fucile e si guarda intorno, nervoso, poi si alza e va a scostare la vegetazione in una zona laterale della gabbia. Serafino lo guarda perplesso, ma non dice nulla. I due si ignorano. Nuti ritorna al suo posto, s'inginocchia e imbraccia nuovamente il fucile. Serafino prova l'inquadratura.

SERAFINO

Pronti.

Dalla parte opposta della gabbia si sente il rumore metallico di uno sportello che si alza. La tigre si prepara ad entrare in scena. Sull'immagine del ciak, il regista Polacco, in un silenzio carico di tensione, urla:

COCÒ POLACCO

Attenti, si gira!

L'immagine diventa in BIANCO E NERO, si succedono in una sequenza veloce i primi piani della tigre che avanza, di Nuti che punta il fucile, di Polacco, della Nestoroff e di Ferro che osservano.

SERAFINO (voce off)

Iniziai a girare la manovella, dai tronchi in fondo alla gabbia già spuntava la testa della belva, bassa, protesa a spiare intorno, in agguato... vidi quella testa ritirarsi indietro... mentre le due zampe davanti restavano ferme e unite, quelle dietro si raccoglievano e la schiena si tendeva ad arco per spiccare il salto...

Ritorna l'immagine ravvicinata della tigre che salta, ma questa volta l'immagine è rallentata. Segue, sempre al ralenti, l'immagine di Nuti che devia volontariamente la mira e spara. Segue, sempre al ralenti, l'immagine della Nestoroff che cade colpita tra le braccia di Ferro. Poi le espressioni di terrore di Polacco e di altri. Infine si vede volteggiare in aria, sola, come in una danza macabra la carabina di Nuti. Tutto al ralenti. In silenzio. Si sente soltanto la voce off di Serafino e il rumore della sua macchinetta che gira.

SERAFINO (voce off)

La mia mano obbediva impassibile alla velocità che imponevo al movimento: più presto, più piano, pianissimo, come se la volontà mi fosse scesa nel polso, e da qui comandasse solo lei... io sentivo l'affanno orrendo dell'uomo che si era abbandonato alle zanne e agli artigli della belva, che gli squarciavano la gola e il petto... e continuavo a sentire il ticchettio della macchinetta, di cui la mia mano, da sola, continuava a girare la manovella...

A velocità normale si vede il dettaglio di una mano (di Fantappiè) che spara alcuni colpi di pistola. Poi Serafino è portato fuori dalla gabbia di peso, è come paralizzato con la manovella della cinepresa stretta tra le dita. Qualcuno cerca di togliergliela, ma non ci riesce.

La tigre è distesa a terra, stecchita, sopra il corpo dilaniato di Nuti. Anche la Nestoroff è spirata tra le braccia di Ferro. Ma tutto avviene in silenzio, si sente solo il rumore della macchinetta. Poi si vede un primo piano muto di Serafino che guarda in macchina, e si sente la sua voce off.

SERAFINO (voce off, segue)

Fui strappato dalla gabbia con la manovella ancora stretta in pugno, e non riuscivano a togliermela. Non gemevo, non gridavo: la voce, dal terrore, mi si era spenta in gola... per sempre...

Compare il primo piano del regista Polacco che urla, ma non si sente alcun suono. Quello che dice appare come didascalia su un cartello da cinema muto.

DIDASCALIA

Stop! Buona la prima.

Sui titoli di coda ritorna l'immagine a colori, in video, dove vediamo i personaggi protagonisti del tragico finale (Nuti e la Nestoroff) che "risorgono" come attori sul set. Le riprese sono finite.

FINE

Alla fine "tutto è finzione", la tragedia stessa, nel momento in cui è rappresentata, nel momento in cui il medium crea una mediazione con la realtà e opera una sua "rimediazione", perde il suo carattere traumatico e irreversibile. Un omicidio in diretta televisiva è registrato, quindi può essere rivisto all'infinito, mediante un semplice comando di reversibilità dell'immagine il morto può tornare in vita e poi rimorire, mille volte, tanto quanto vorranno gli spettatori voyeurs del macabro spettacolo. Questo è quello che accade quotidianamente sui social media, con i milioni di visualizzazioni dei video che colpiscono l'attenzione collettiva, diventando virali. La morte diventa reversibile, si trasforma in puro spettacolo e perde il suo carattere di perdita irreversibile, l'horror vacui della scomparsa di una persona è riempito dalle immagini, che svolgono nello stesso tempo la funzione di esorcismo e di voyeurismo. L'immagine trasforma tutto in finzione. Questo è uno degli insegnamenti magistrali dell'opera pirandelliana, che noi abbiamo cercato di attualizzare e rilanciare.

Bibliografia

- G. ARISTARCO, *L'utopia cinematografica*, Sellerio editore, Palermo 1984;
F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991;
N. GENOVESE, S. GESÙ, *La musa inquietante di Pirandello: il cinema*, Bonanno editore, Catania 1990;
L. PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in «Corriere della Sera», 16 giugno 1929;
ID., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Oscar Mondadori, Milano 1983;
M. SIMONE, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello: una trilogia metateatrale per il cinema*, Franco Cesati Editore, Firenze 2016;
«Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti», Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 13 numeri, 2007-2019.

