

Luca Stefanelli

*La tigre e il ragno. Percorsi intertestuali tra
i «Quaderni di Serafino Gubbio operatore»
di Pirandello e «Al di là del bene e del male»
di Friedrich Nietzsche*

1. Com'è noto, il titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (assunto a partire dall'edizione Bemporad, Firenze, 1925) ebbe una genesi lunga e tormentata. Il titolo della prima edizione a puntate sulla «Nuova Antologia» (1° giugno-16 agosto 1915), *Si gira...*, ripreso nel volume Treves dell'anno successivo, è preceduto da due ipotesi, che Pirandello prospettò a Renato Simoni e ad Alberto Albertini quando presentò senza successo il testo per «La Lettera».

Dai *Carteggi inediti (con Ojetti - Orvieto - Novaro - De Gubernatis - De Filippo)* di Pirandello¹, si ricava che il primo titolo avrebbe dovuto essere *Filauri*², attestato già in una lettera ad Angiolo Orvieto, co-fondatore del «Marzocco», nel lontano 19 gennaio 1904, e riproposto tra il gennaio e l'agosto del '13 ad Albertini e Simoni³. All'altezza del 7 aprile '14, data in cui Albertini scrisse una lunga e interessante lettera a Ugo Ojetti⁴ per motivare il rifiuto opposto da lui e da Simoni alla pubblicazione del romanzo, *Filauri* era divenuto nel frattempo *La tigre*, e infine *Si gira*⁵.

¹ Pubblicati a Roma, Bulzoni, 1980, a cura di Sarah Zappulla Muscarà.

² Cfr. in particolare la lettera di Pirandello ad Albertini dell'8 gennaio 1913, e la lettera di Simoni a Pirandello del 5 agosto 1913, *ivi*, rispettivamente pp. 182 e 190.

³ Quando però il romanzo era affatto *in fieri*: *ivi*, p. 304.

⁴ Che tentava una mediazione presso Albertini per sanare la disputa sorta tra Pirandello e Simoni a seguito della mancata pubblicazione del romanzo. La lettera si legge alle pp. 72-77 dei *Carteggi*.

⁵ Dal carteggio edito non è chiaro se Albertini, a quella data, scrivesse correttamente o meno *Si gira* senza i punti di sospensione che si fissano a titolo a partire dalla pubblicazione sulla «Nuova Antologia». (Riserviamo i confronti testuali diretti a verifiche future).

Nella stessa lettera, Albertini trascrive una sintesi del romanzo redatta da Pirandello. Qui l'autore, facendo della passione del Nuti per la «strana piccola attrice russa» (poi Varia Nestoroff) il perno del «lavoro», si diffonde nella descrizione della truculenta scena finale⁶, e solo nelle righe finali tratteggia con incisiva rapidità quello che sarebbe divenuto il vero nucleo del romanzo:

La violenza un po' grottesca di questo dramma, per altro originale, è attenuata dalla rappresentazione umoristica del mondo fatuo dagli artisti muti e dagli autori delle films, non che da quell'ambiente strambo, d'una grandiosità posticcia, tutto stridente del contrasto fra la realtà colta e fissata da uno strumento meccanico preciso, quale è la macchina fotografica, e la stupidità volgare dell'invenzione fantastica⁷.

Uscito di scena Filauri, il cui solo nome ci lascia intuire qualcosa (un "amante dell'oro", del denaro)⁸, non sembrerebbe ancora avervi fatto ingresso Serafino-Si gira, punto prospettico nel quale il romanzo avrebbe preso la forma che conosciamo. Sempre nella lettera a Ojetti, Albertini osservava finemente:

Ti basti dire questo: che la parte mandata sinora, corrispondente se non erro a cinque o sei mesi della *Lettura*, non giunge ancora, con l'azione, a quella che era la trama proposta [nella sintesi citata (...)]. Capisco che questo non poteva essere il fulcro su cui doveva impernarsi l'azione; ma, ripeto, la preparazione procede molto lenta [...]. Lo stesso cambiamento di titolo fatto dall'autore è significante [...]. Naturalmente non voglio dire che un romanzo per essere adatto alla *Lettura* debba avere il nome di una bestia feroce; il cambiamento del titolo è significante perché corrisponde al cambiamento di orientamento del romanzo che non è più dominato dall'azione descritta nella trama, ma all'ambiente in cui il personaggio che narra le vicende gira la manovella della macchina cinematografica, e dalle sensazioni, dalle impressioni che il personaggio stesso trae dall'ambiente⁹.

⁶ Dove però, a differenza di quanto avviene nel *Si gira...* (e poi nei *Quaderni*), la tigre sopravvive «e potrà essere utilizzata ancora per un'altra film, oltre alle tante in cui è entrata fin dal principio del romanzo» (ivi, p. 75).

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. Giovanni Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1986 (e in particolare le pp. 122-145). Ma il tema "economico" è tutt'altro che secondario nel romanzo (come del resto in tutto Pirandello): si pensi al carattere venale dell'industria cinematografica e del «mondo fatuo» che le gravita attorno, costantemente enfatizzato nelle riflessioni del protagonista; alla polemica "stoica" di Simone Pau contro il «superfluo» etc. Va osservato, inoltre, come da questo punto di vista la vicenda di Serafino segua un tragitto opposto a quello di altri protagonisti: mentre le peripezie di Mattia Pascal sono innescate anche dall'inattesa vincita al casinò, e Vitangelo Moscarda finirà per alienarsi le rendite ereditate dal padre usuraio, Serafino parte da una condizione di pur dignitosa miseria, per divenire ricco proprio grazie al «film mostruoso» e al suo tragico, inatteso finale.

⁹ *Carteggi inediti*, cit., pp. 75-76.

È assai probabile, dunque, che il titolo *La tigre* corrispondesse alla «trama proposta» in prima istanza da Pirandello; e non va escluso che l'autore, al solito pressato da esigenze economiche e consapevole della destinazione divulgativa della «Lettura», cercasse con una sintesi e un titolo accattivanti di superare le probabili resistenze degli editori. Sta di fatto che nel passaggio dalla *Tigre* a *Si gira* – e, si può immaginare, dall'ideazione alla scrittura – lo sfondo «umoristico» era balzato in primo piano.

Nella vicenda del bellimbusto vanesio (Aldo Nuti) e della donna-tigre (Varia), Cappello ha visto un residuale «nucleo naturalistico, da romanzo d'appendice»¹⁰. Il riferimento al *feuilleton* è senz'altro appropriato, ma più che al naturalismo sarebbe corretto pensare, con Franca Angelini, al Verga pre-verista di *Tigre reale* (1875)¹¹, e più in generale alla genealogia delle *femmes fatales* nel romanzo decadente, magistralmente ricostruita da Mario Praz nel classico *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*¹². Pirandello, che pure aveva rivendicato presso gli editori della «Lettura» l'originalità di questa «trama», non esita a denunciarne la volgare stereotipia nel romanzo, dopo averla sottoposta al consueto sdoppiamento speculare; o meglio, in questo caso, alla *mise en abyme*: il «film mostruoso» che si sta girando alla *Kosmograph*, e che costituisce il centro vuoto (o spettrale) della narrazione, si intitola infatti *La donna e la tigre*. «La solita donna più tigre della tigre» commenta il protagonista-narratore (QSG 576). Pirandello riduceva così il canovaccio liberty a sineddoche di un complesso romanzesco di impianto moderno, piegando lo stereotipo a significare, per contrasto umoristico, tutt'altro. La tigre, infatti, resta al centro della scena: è il suo valore simbolico che si estende e si approfondisce, mutando radicalmente.

Tenterò di mostrare ora, sulla base di alcuni riscontri, come questa evoluzione simbolica e concettuale si leghi (in maniera non

¹⁰ *Quando Pirandello cambia titolo*, cit., pp. 128-129.

¹¹ Cfr. F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 25. Un confronto analitico tra i due testi si rivelerebbe interessante. In questa sede mi limito a osservare che Giorgio Mirelli dei *Quaderni*, giovane pittore sorrentino morto suicida per la Nestoroff, ha lo stesso nome del protagonista verghiano (Giorgio La Ferlita); e che Nata, la “donna tigre” (ma anche «leonessa» e «pantera»), è di origine russa come Varia, e ha causato con la sua durezza il suicidio di un amante. A ereditare non il nome, ma il carattere di Giorgio la Ferlita, è invece nei *Quaderni* il nobile e «fatu» Aldo Nuti (QSG 564).

¹² Milano-Roma, Soc. Editrice «La Cultura», 1930.

certo esclusiva) al pensiero di Friedrich Nietzsche¹³; e come il raffronto intertestuale, esteso ad altri nuclei tematici del romanzo, consenta di illuminarne svariati aspetti di rilevanza non secondaria.

2. Partiamo dalla citazione generica del titolo di una delle opere più celebri di Nietzsche, *Al di là del bene e del male* (1886)¹⁴, tradotta per la prima volta in Italia da Edmondo Weisel nel 1906¹⁵, ma che Pirandello poteva leggere in tedesco. Beninteso se di citazione si tratta, o non dell'uso casuale di una locuzione abbastanza diffusa (si noti anche la lieve differenza tra le due forme: «di là dal bene e dal male», scrive infatti Pirandello). Ecco il luogo: nel *Quaderno* III, 4-5, Serafino si reca a contemplare, come ogni giorno, la tigre acquistata dalla casa cinematografica *Kosmograph*; qui incontra Varia Nestoroff, che spesso, come lui, se ne sta assorta a osservare l'animale in gabbia, e che, per la prima volta, interloquisce con l'operatore:

Non si sta invano, capirete, per una mezz'ora a guardare e a considerare una tigre, a vedere in essa un'espressione della terra, ingenua, *di là dal bene e dal male*, incomparabilmente bella e innocente nella sua potenza feroce. Prima che da questa «originarietà» si scenda e s'arrivi a poter vedere innanzi a noi uno, o una che sia, dei giorni nostri, e a poter riconoscerla e considerarla come un'abitante della stessa terra – almeno per me; non so se anche per voi – ci vuole un bel po'. Rimasi dunque per un pezzo a guardare la signora Nestoroff senza riuscire a intendere ciò che mi diceva (QSG 574, corsivo mio).

¹³ Rinvio al recente volume di Paolo Jachia, *Pirandello e il suo Cristo. Segni e indizi dal Fu Mattia Pascal*, Milano, Ancora, 2007, in particolare pp. 183-206, dove l'autore affronta il problema dell'influenza di Nietzsche in Pirandello anche dal punto di vista della bibliografia critica. I documenti citati da Jachia spingono a ritenere che Pirandello conoscesse l'opera nietzschiana, sebbene non si possa determinare fino a che punto. Lo confermano tra l'altro alcune prese di distanza di Pirandello dal filosofo tedesco, legate però soprattutto alla coeva "moda" nietzschiana, e ovviamente al disprezzato D'Annunzio. Poiché mancano in Jachia precisi riscontri intertestuali, restano valide tuttora le osservazioni di Giancarlo Mazzacurati (*Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 231-232) sull'insufficiente scavo critico del rapporto con la filosofia di Nietzsche: «forse», scrive Mazzacurati, «in Pirandello c'è più Nietzsche di quanto letture banalizzanti dell'uno e dell'altro lascino credere». Com'è noto, e come dice Jachia, alcune delle costanti tematiche e concettuali dell'opera di Nietzsche in astratto presentano svariati punti di tangenza con la poetica pirandelliana. Limitare in questa sede il raffronto a un singolo testo, cui Pirandello sembra riferirsi inequivocabilmente nei *Quaderni*, riduce il rischio della dispersione e dell'arbitrio.

¹⁴ *Jenseits von Gut und Böde* (1886), vol. 5 della *Kritische Studienausgabe* comprendente anche *Zur Genealogie der Moral* (*Genealogia della morale*), Berlin-New York, de Gruyter, 1999, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari; trad. it. di riferimento Milano, Adelphi, 2000. Nelle citazioni d'ora in avanti si utilizzerà la sigla *ABM*, seguita dai numeri di pagina dell'edizione italiana e dell'edizione tedesca.

¹⁵ Torino, Bocca.

Il tema della ferocia innocente («di là dal bene e dal male»), che caratterizza l'animale per contrasto con la crudeltà sublimata dell'uomo contemporaneo e della civilizzazione, è centrale nel romanzo, a partire dal *Quaderno II*, 3. Nel corso della sua riflessione sulla «malvagità» esercitata con calcolo e freddezza da Varia Nestoroff, e sull'«infelicità» che essa ne ricava, Serafino si astrae, estendendo le sue considerazioni sull'attrice alla condizione umana:

Tutti riconosciamo volentieri la nostra infelicità; nessuno, la propria malvagità; e quella vogliamo vedere senz'alcuna ragione o colpa nostra; mentre cento ragioni, cento scuse e giustificazioni ci affanniamo a trovare per ogni piccolo atto malvagio da noi compiuto, che ci sia messo innanzi dagli altri o dalla nostra stessa coscienza (QSG 551).

L'argomentazione è affidata all'"apologo" dell'esploratore, della tigre e del beccaccino. Dopo aver ucciso per puro svago un «uccello di passo» (un «beccaccino esploratore»), un cacciatore legge inorridito sul giornale la notizia di un amico ingegnere che, inviato dalla Società geografica a esplorare i deserti del continente africano, è stato «assaltato, sbranato e divorato da una belva» (QSG 552-3): evento che prefigura, sotto forma di *fictio* retorica, quanto avverrà sulla scena della *Donna e la tigre*, dove realtà e finzione entreranno definitivamente in cortocircuito. Trattandosi di un «racconto didattico», l'uso della seconda persona (frequente anche nella saggistica pirandelliana) è funzionale all'identificazione del lettore con il cacciatore¹⁶, e con la «falsa coscienza»¹⁷ che impedisce tanto all'uomo civilizzato quanto alla *femme fatale* di scorgere il proprio «oltre», oggetto dell'osservazione silenziosa di Serafino¹⁸:

Leggendo con raccapriccio la narrazione del giornale, non vi passa neanche lontanamente per il capo di porre il paragone tra la belva, che ha ucciso il vostro amico, e voi, che avete ucciso il beccaccino, esploratore come lui. Eppure, starebbe perfettamente nei termini, e temo anzi con qualche vantaggio per la belva,

¹⁶ Cfr. Michel Butor, *L'uso dei pronomi personali nel romanzo* (1964), in Id., *6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo*, Firenze, Pratiche, 1977, p. 146.

¹⁷ Il sintagma, notoriamente marxiano, è utilizzato qui in maniera affatto generica, senza alcuna implicazione ulteriore.

¹⁸ Cfr. l'*incipit* del romanzo (QSG 519): «Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno. No, via, tranquilli. Mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete. C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate».

perché voi avete ucciso per piacere e senz'alcun rischio per voi d'essere ucciso; mentre la belva, per fame, cioè per bisogno, e col rischio d'essere uccisa dal vostro amico, che certamente era armato (QSG 553).

C'è nel romanzo una diffusa vena anti-specista e animalista, forse di matrice tolstoiana¹⁹ oltre che francescana²⁰, che fa corpo con due grandi temi dei *Quaderni*: la visione della civiltà, della tecnologia e della coscienza borghese come forma pervertita dell'istintualità naturale; e il sentimento di compassione universale in cui Serafino, attraverso la sua *kenosis*²¹, vorrebbe

accogliere tutto e tutti [...], 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 (QSG 607).

Questioni, come spero si vedrà più avanti, solo apparentemente opposte, e che convergono invece nella figura e nel destino del protagonista. Continuiamo, per il momento, a occuparci della prima.

L'«apologo» ha mostrato come gli uomini possano essere, al pari della *femme fatale* cinematografica, «più tigri d'una tigre» (QSG 578). La vicenda della tigre acquistata dalla *Kosmograph* esemplifica ulteriormente in tal senso: troppo feroce per prestarsi a fornire una «“nozione vivente” di storia naturale» (QSG 575) al pubblico del Giardino Zoologico di Roma, la «povera bestia» sarà uccisa sulla scena, «in un bosco finto, in una caccia finta, per una stupida finzione», che al «sacrificio» non offre neppure ade-

¹⁹ Cfr. lo scritto *Il primo gradino* (1891), comparso per la prima volta come introduzione all'edizione russa del volume di Howard Williams *The Ethics of Diet* (1883), cui seguirà quattro anni dopo il saggio *Contro la caccia* (trad. it. *Il primo gradino – Contro la caccia*, Genova, Manca, 1990; ma cfr. anche *Contro la caccia e il mangiar carne*, Milano, Isonomia, 1994).

²⁰ Come ha visto Cappello (cit., p. 128), il cognome “Gubbio” contiene un'indubbia allusione alla vita di San Francesco, e in particolare all'episodio miracoloso del lupo narrato nei *Fioretti* (XXI libro), che ebbe luogo proprio nella città umbra. Antonio Sicerca, che analizza attentamente l'onomastica e la simbologia del romanzo in *Ecce Homo! Nomi, cifre, figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005 (anche sulla scorta di Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989), fa risalire il nome “Serafino” all'episodio della Verna di cui parla la *Legenda maior* di Bonaventura, nel quale Francesco vede Cristo in forma di Serafino crocefisso e ne riceve le stigmate (cfr. in particolare p. 440).

²¹ Serafino parla a più riprese del suo «vôtamento», termine che traduce letteralmente il greco *kenosis*, con cui Paolo (*Fil* 2,7) si riferisce all'incarnazione di Cristo. Nel contesto (cfr. nota precedente), l'allusione va probabilmente all'*imitatio Christi* di Francesco e alla sua spogliazione; ma occorre rilevare il contrasto umoristico tra il «vôtamento» dell'operatore e quello del santo.

guata compensazione estetica (QSG 576). Quanto alla «nequizia» calcolata e fine a se stessa, scienza e cinema si trovano all'incirca sullo stesso piano²²: la vittima sacrificale, per entrambi, è la ferocia “calda”, innocente, necessaria della natura che pur continua a vivere in esse, al contempo repressa, mascherata e moltiplicata. È un'idea, questa, che Nietzsche esprime in maniera molto simile nell'aforisma 229:

²² Analoga complicità si riscontra nel caso del Professor Zeme, «insigne astronomo, direttore dell'Osservatorio [astronomico] e senatore del Regno, accademico dei Lincei», che si era «prestato a farsi prendere» dalla *Kosmograph* «a maggior gloria della sua scienza e per dare al popolo una qualche immagine delle *Meraviglie dei cieli* (titolo della pellicola)» (QSG 589). «Ahimè», pensa Serafino, mentre cerca consolazione alla meschinità della vita umana nell'immensità dell'universo, «da che è venuto alla *Kosmograph* quel maledetto senator Zeme, vedo anche nel cielo una *meraviglia* da cinematografo» (QSG 647). Da un lato, dunque, vi è una connessione tra *spectaculum* scientifico e cinematografico, esplicita da Simone Pau quando, nella sua irriverente apostrofe al Senatore, lo paragona a Serafino (QSG 589-590); nello stesso discorso, d'altro canto, Pau compie una seconda identificazione, argomentando che la scienza del Senatore è in realtà «religione», avente come «Dio» uno strumento: «il cannocchiale» (*ibid.*). Grazie ad Antonio Sichera (cit., p. 409), possiamo cogliere un'ulteriore connessione tra scienza e cinema, criptata nel nome di Cocò Polacco, direttore di scena e amico di Serafino: l'allitterazione evoca il grande astronomo Niccolò Copernico (Mikolaj Kopernik), di nazionalità polacca. Si noti tra l'altro che proprio Zeme, quando gli viene chiesto se gli abbia dato appuntamento «il direttore Polacco», risponde equivocando: «No, un italiano...» (QSG 588). Fra le molte altre occorrenze del tema nell'opera di Pirandello, si pensi in particolare al «solito ritornello» di Mattia Pascal («*Maledetto sia Copernico!*») nella *Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa*, dove il protagonista dialoga con don Eligio Pellegrinotto. Sulla centralità dell'«antropologia copernicana» nell'opera di Pirandello, in riferimento anche al *Copernico* leopardiano, cfr. Beatrice Alfonzetti, *L'erede del Copernico: Pirandello e la trottola*, «Le forme e la storia», 1989, 1, pp. 77-111; Ead., *Il cosmo*, negli atti del Convegno *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Pirandello*, Roma, Salerno, 2002, a cura di Gianvito Resta, pp. 1-20; più in generale Giuseppe Genco, *Il leopardismo di Pirandello*, in «Esperienze letterarie», 1, 2008. Echi leopardiani si avvertono distintamente nei *Quaderni*. Si prenda, ad esempio, la riflessione sull'infelicità intrinseca che caratterizza l'uomo opponendolo al bruto e all'animale (tema in particolare del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*): «Intendo dire, che su la terra l'uomo è destinato a star male, perché ha in sé più di quanto basta per starci bene, cioè in pace e pago. E che sia veramente un di più, *per la terra*, questo che l'uomo ha in sé (e per cui è uomo e non bruto), lo dimostra il fatto, ch'esso – questo di più – non riesce a quietarsi mai in nulla, né di nulla ad appagarsi quaggiù, tanto che cerca e chiede altrove, oltre la vita terrena, il perché e il compenso del suo tormento. Tanto peggio poi l'uomo vi sta, quanto più vuole impiegare su la terra stessa in smaniose costruzioni e complicazioni il suo superfluo» (QSG 527); oppure quella sorta di *Infinito* dopo lo «strappo nel cielo di carta» del *Quaderno V*, 1: «A quanti uomini, presi nel gorgo d'una passione, oppure oppressi, schiacciati dalla tristezza, dalla miseria, farebbe bene pensare che c'è, sopra il soffitto, il cielo, e che nel cielo ci sono le stelle. Anche se l'esserci delle stelle non ispirasse loro un conforto religioso. *Contemplandole, s'inabissa la nostra inferma piccolezza, sparisce nella vacuità degli spazi*, e non può non sembrarci misera e vana ogni ragione di tormento. Ma bisognerebbe avere in sé, nel momento della passione, la possibilità di pensare alle stelle. Può averla uno come me, che da un pezzo guarda tutto e anche se stesso come da lontano. Se entrassi di là a dire al signor Nuti che nel cielo ci sono le stelle, mi griderebbe forse di salutargliele cacciandomi via, a modo di un cane» (QSG 647, corsivi miei).

In quelle epoche tarde che possono andar superbe della loro umanità, sopravvive ancora [...] tanta *superstizione* della paura di fronte alla «selvaggia fiera crudele» [*wilden grausamen Thiere*] – aver signoreggiato la quale costituisce appunto la superbia di quella età umana – che persino tangibili verità restano [...] inesprese per secoli, avendo esse l'aria di poter fornire un aiuto a quella selvaggia fiera, definitivamente uccisa, perché ritorni in vita [...]. Quasi tutto ciò che noi chiamiamo «civiltà superiore» [*höhere Cultur*] trova nell'intellettualizzazione e nell'approfondimento della crudeltà [*Vergeistigung und Vertiefung der Grausamkeit*] le sue basi – è questa la mia tesi: quella «fiera selvaggia» non è stata affatto uccisa, essa vive e prospera, soltanto che si è – divinizzata [*vergöttlicht*]. Quel che costituisce la tormentosa voluttà della tragedia è la crudeltà; quel che nella cosiddetta compassione tragica [*tragischen Mitleiden*], e persino, in ultima analisi, in ogni moto sublime, sino ai più alti e delicati brividi della metafisica [...], riceve la sua dolcezza soltanto dall'ingrediente della crudeltà che vi è commisto [...]. A questo proposito occorre sbarazzarci senz'altro della balorda psicologia di una volta, che intorno alla crudeltà null'altro sapeva insegnare se non che essa nasce dalle sofferenze *altrui*: esiste un copioso, esorbitante piacere anche dei propri dolori, del proprio farsi-soffrire [*Sich-leiden-machen*] – e tutte le volte che l'uomo si lascia persuadere all'autonegazione in senso *religioso* [...], o in generale a fuggire i sensi, a disincarnarsi [*Entfleischung*...], alla vivisezione della coscienza [...], è la sua crudeltà ad attirarlo e a incalzarvelo segretamente, è quel pericoloso brivido di una crudeltà *contro se stesso* (ABM 137-139; 165-166).

È essenziale osservare come, nella seconda parte del brano, Nietzsche ponga in rapporto la «divinizzazione della crudeltà» non solo e non tanto con un piacere “sadico”, bensì con una voluttà di carattere ascetico e masochistico (il «proprio farsi-soffrire»), che si traduce in una tendenza a «disincarnarsi», alla «vivisezione della coscienza».

Ebbene, è questa voluttà che Serafino scopre dietro la maschera sadica di Varia; e la scopre proprio perché lui stesso, nel suo compassionevole «disincarnarsi» (il più volte ribadito «vôtamento»), nel suo «silenzio di cosa», esercita una forma di «crudeltà» non troppo dissimile: con o senza la «macchinetta» da presa, Serafino «studia» gli altri esseri umani, fa di essi l'oggetto di una «vivisezione della coscienza», attirandosi così la loro inconsapevole repulsione. Le figure che mediano il suo rispecchiamento (empathico ma imperfetto, e vedremo perché) con la Nestoroff, non a caso, sono altamente simboliche del nesso tra violenza agita e subita: la «bella belva innocente», e la «macchinetta da presa», paragonata da Serafino a un «grosso ragno nero in agguato sul trepiedi» (QSG 598).

3. La tigre, che Serafino e Varia contemplanò rapiti, è sì la «selvaggia fiera crudele»; ma è nondimeno vittima della violenza «superiore» e venale di cui l'operatore, malgrado tutto, sarà complice e beneficiario:

Guardi? Che guardi, bella belva innocente? È proprio così. Non sei qua per altro. E io, che t'amo e t'ammiro, quando t'uccideranno, girerò *impassibile* la manovella di questa graziosa macchinetta qua, la vedi? L'hanno inventata. Bisogna che agisca; bisogna che mangi [...]. Mangerà anche te; mangia tutto, ti dico! E io la servo. Verrò a collocartela più da presso, quando tu, colpita a morte, darai gli ultimi tratti. Ah, non dubitare, ricaverà dalla tua morte tutto il profitto possibile! (QSG 578).

Non si dimentichi inoltre che la triangolazione Serafino-Varia-tigre è completata da una quarta figura, centrale nell'economia simbolica dei *Quaderni*: l'«uomo del violino», il «bislacco straccione meraviglioso» (QSG 592) che rappresenta il grottesco fallimento dell'arte «auratica» nell'età delle macchine²³; e che, come tale, costituisce il «punto di partenza» per le riflessioni di Serafino sulla sua «sorte miserabile e su quella di tanti altri condannati» come lui «a non esser altro che una mano che gira una manovella» (QSG 536-537)²⁴. Afasico, come pure diverrà Serafino dopo aver girato la fatidica scena finale, l'«uomo del violino» riesce a suonare per l'ultima volta il suo strumento solo al cospetto della tigre, lasciando esterrefatti tutti; in particolare la Nestoroff, «che aveva assistito alla scena, come in un'estasi piena di sgomento» (QSG 592). Qual è dunque il nesso tra il tema della *femme fatale* e quello, baudelairiano e benjaminiano, della «perdita d'aureola», inflitta dalla

²³ Penso naturalmente a Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit* (ultima stesura 1939, edizione postuma 1955), in *Gesammelte Schriften*, I-1, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, pp. 471-508 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nelle *Opere complete*, vol. VII, *Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 300-31), dove *Si gira...* è citato e parzialmente commentato.

²⁴ Si è spesso visto nel *Leitmotiv* dell'operatore condannato a «non esser altro che una mano che gira la manovella», nelle sue molteplici variazioni, una deformazione di ascendenza espressionistica; ma si potrebbe pensare anche agli «storpi alla rovescia» di *Così parlò Zarathustra*. *Un libro per tutti e per nessuno* (*Also Sprach Zarathustra*. *Ein Buch für Alle und Keinen*, 1886, trad. it. Milano, Adelphi, 2002), nel fondamentale capitolo *Della redenzione* (pp. 160-161): «Io vedo e ho visto ben di peggio [...]: uomini cioè cui manca tutto, se non che hanno una sola cosa di troppo – uomini che non sono nient'altro se non un grande occhio o una grande bocca o un gran ventre o qualcos'altro di grande, – costoro, io li chiamo storpi alla rovescia [...]. In verità, amici, io mi aggiro in mezzo agli uomini, come in mezzo a frammenti e membra di uomini!».

civilizzazione all'arte e alla natura? Lo si coglie forse se torniamo a Nietzsche (aforisma 239):

Quel che nella donna ispira rispetto e abbastanza spesso timore, è la sua *natura*, che è «più naturale» di quella virile, la sua intatta e scaltra elasticità ferina [*ächte raubthierafte listige Geschmeidigkeit*], le sue unghie di tigre sotto il guanto, la sua ingenuità nell'egoismo, la sua incapacità di ricevere un'educazione e la sua intima selvatichezza, quel tanto d'inafferrabile, di sterminato e d'errabondo che è nelle sue brame e nella sua virtù... Quel che ad onta di ogni timore suscita pietà per questa gatta pericolosa e bella – la «donna» – sta nel fatto che essa sembra più sofferente, più vulnerabile, più bisognosa d'amore e più condannata alla disillusione di qualsiasi altro animale. Timore e pietà: fino a oggi l'uomo si è posto dinanzi alla donna con questi sentimenti, sempre con un piede nella tragedia che, mentre ammalia, lacera. – Che cosa? E tutto questo sarebbe oggi finito? Sarebbe in atto il *disincantamento* [*Entzauberung*] della donna? (ABM 148-9; 178).

Nella prospettiva maschile (e, inutile rimarcarlo, profondamente maschilista), la donna partecipa dell'auraticità propria della natura e dell'arte (la «tragedia che, mentre ammalia, lacera»²⁵), e appare condannata a un uguale destino di «disincantamento». Nei *Quaderni*, il definitivo «disincantamento» di Varia si compie quando Serafino, invitato a farle visita, confronta l'attuale «misericordia di realtà» della donna con la «vita prodigiosa» e armonica in cui l'aveva «assunta» Giorgio Mirelli, espressione di un'arte non ancora desublimata e desublimante²⁶:

Guardandomi, ella comprese subito il perché del mio pallore e del mio sbandimento [...]. L'assunzione di quel suo corpo a una vita prodigiosa, [...] in un trasparente, trionfale accordo con una natura attorno [...], era sei volte ripetuta, per miracolo d'arte e d'amore, in quel salotto, in sei tele di Giorgio Mirelli. Fissata lì per sempre, in quella realtà divina ch'egli le aveva data [...], la donna che mi stava davanti che cos'era più ormai? in che laido smortume, in che miseria di realtà era ormai caduta? E aveva potuto osare di tingersi di quello strano color cùpreo i capelli, che lì nelle sei tele davano col loro colore naturale tanta schiettezza d'espressione al suo volto intento [...]? [...] Dal modo con cui mi guardò, [...] da tutto l'atteggiamento della persona compresi ch'ella non solo sentiva di meritarsi il mio sdegno, ma lo accettava e me n'era grata, perché in questo sdegno, da lei condiviso, assaporava il castigo del suo delitto e della sua caduta. S'era guastata, s'era ritinti i capelli, s'era ridotta in quella realtà miserabile, conviveva con un uomo grossolano e violento, per fare strazio di sé: ecco, era chiaro; e voleva che nessuno ormai le s'accostasse per rimuoverla da quel disprezzo di sé, a cui s'era condannata, in cui riponeva il suo orgoglio, perché solo in questa ferma e fiera intenzione di disprezzarsi si sentiva ancor degna del sogno luminoso, nel

²⁵ E «veramente tragica» è, per Serafino, la Nestoroff (QSG 557).

²⁶ Giorgio Mirelli reca nel cognome la radice del latino "mirare" ("guardare con meraviglia", "ammirare"), come ha osservato anche Sichera (cit.).

quale per un momento aveva respirato e di cui le restava la testimonianza viva e perenne nel prodigio di quelle sei tele (QSG 688-690).

L'orgoglioso «farsi-soffrire» di Varia ci riporta all'aforisma 229, cui si potrebbe aggiungere anche il laconico 78, secondo il quale chi «disprezza se stesso, continua pur sempre ad apprezzarsi come disprezzatore» (ABM 72; 87). La voluttà masochistica della Nestoroff si era già rivelata nell'episodio della danza dei coltelli, dove l'attrice si era esibita seminuda di fronte alla macchinetta di Serafino (per una volta, tutt'altro che «impassibile»):

Tra i penosi contorcimenti di quella sua strana danza macabra, tra il luccichio sinistro dei due pugnali, ella non staccò un minuto gli occhi da' miei, che la seguivano, affascinati [...]. Senza darsi alcun pensiero della sua nudità, ella si dimenava come frenetica, ansava, e pian piano, con voce affannosa, sempre con gli occhi fissi ne' miei, domandava ogni tanto: – *Bien comme ça? bien comme ça?* – Come se volesse saperlo da me; e gli occhi erano quelli d'una pazza. Certo, ne' miei leggevano, oltre la meraviglia, uno sgomento prossimo a cangiarsi in terrore nell'attesa trepidante del grido del Bertini. Quando il grido uscì ed ella si ritorse contro il seno la punta de' due pugnali e stramazò a terra, io ebbi veramente per un attimo l'impressione che si fosse trafitta, e fui per accorrere anch'io, lasciando la manovella [...]. Ero sfinito; la mano m'era diventata come di piombo, seguitando da sé, meccanicamente, a girare la manovella (QSG 597-599).

Serafino non è affatto immune dal fascino dell'attrice come vorrebbe far credere. Il suo interesse nei confronti di «questa gatta pericolosa e bella» non è motivato esclusivamente da ragioni di «studio», o dal disprezzo “immoralistico” (e ben nietzschiano) per la morale comune che la condanna senza appello (cfr. QSG 551: «Io mi guardo dalla gente di professione perbene, come dalla peste»); e nemmeno per la «pietà» che solo in lui suscita ancora la donna, in quanto (sempre con Nietzsche) appare «più sofferente, più vulnerabile, più bisognosa d'amore e più condannata alla disillusione di qualsiasi altro animale», benché tremenda (aforisma 239, cit.). Lo si vede bene anche nella scena in cui Serafino attende in compagnia di Polacco, Varia e Carlo Ferro la venuta di «un'avventizia» per girare un «*esterno dal vero*». Ed è interessante che proprio in questo brano Pirandello paia riecheggiare ancora Nietzsche (aforisma 192):

mirabile su quel viso [della Nestoroff] era il gioco dell'ombra violacea, vaga e rigata da fili d'oro di sole, che or le accendevano una pinna del naso e un po' del labbro superiore, ora il lobo dell'orecchio e un tratto del collo. Mi vedo talvolta assaltato con tanta violenza dagli aspetti esterni, che la nitidezza precisa, spicca-

ta, delle mie percezioni mi fa quasi sgomento. Diventa talmente mio quello che vedo con così nitida percezione, che mi sgomenta il pensare, come mai un dato aspetto – cosa o persona – possa non essere qual io lo vorrei. L'avversione della Nestoroff in quel momento di così intensa lucidità percettiva mi era intollerabile. Come mai non intendeva, ch'io non le ero nemico? (QSG 600).

Spesse volte, in una vivace conversazione vedo il volto della persona, con cui parlo, secondo il pensiero che essa esprime e che io credo di aver evocato in lei, in maniera così evidente e con tale finezza di contorni, [*sehe ich oftmals ... so deutlich und feinbestimmt vor mir*] che questo grado di evidenza prevarica di gran lunga l'energia della mia facoltà visiva [*dass dieser Grad von Deutlichkeit weit über die Kraft meines Sehvermögens hinausgeht*] – la delicatezza del giuoco muscolare [*Muskelspiels*] e della espressività dello sguardo deve essere dunque immaginosamente elaborata da me. Con tutta probabilità questa persona aveva un tutt'altro viso o addirittura nessuna espressione (ABM 91; 114).

Il tema, in entrambi i casi, è quello dell'alterazione percettiva «immaginosamente» prodotta dalla volontà del soggetto, e dell'«evidenza» con cui essa gli si impone, al punto che l'io prova «sgomento» per la mancata conformità della realtà oggettiva alla percezione (e non viceversa, come ci si attenderebbe). Anche prima della sua infatuazione per Luisetta Cavalea, che farà il suo ingresso di lì a poco, Serafino sperimenta di fronte a Varia un'incrinatura e anzi un rovesciamento del suo sguardo astratto, oggettivo, impersonale. Ma non si tratta solo di attrazione erotica. Serafino accetta facilmente che l'amata e ammirata tigre, potendo, lo sbranerebbe senza scrupoli; non tollera però l'«avversione» di Varia, perché l'attrice rappresenta il “doppio” femminile dell'operatore, e in quanto tale manifesta contenuti che in lui rimangono latenti. La «vendetta» di Varia nei confronti dei suoi amanti non consiste forse nel far «getto, improvvisamente e freddamente, del suo corpo a chi meno essi si aspetterebbero: così, là, per mostrar loro in quanto dispregio tenga ciò che essi soprattutto pregiano di lei» (QSG 558)? E in cosa differisce questa forma passiva-aggressiva di auto-oggettificazione dalla strategia di Serafino, che persegue il proprio annullamento e la propria reificazione in un ruolo che disprezza, e a cui l'ha condannato la «volgarità» di un mondo fatto a immagine della cinematografia più deteriore? L'atteggiamento di Serafino non è anch'esso il prodotto di una «pulsione di morte»²⁷,

²⁷ Concetto introdotto da Sigmund Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 9. *L'io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986. Anche Freud aveva ben presente (qui come altrove) l'opera nietzschiana.

per la quale il soggetto tenta di acquisire un controllo sulla propria sofferenza facendosene attore? Nel divorare «vita e anima» degli uomini attraverso la «macchinetta» (QSG 523), l'operatore non si comporta in un certo senso come la donna-tigre con i suoi amanti?

Nella sua tensione all'ascesi e alla «compassione», di cui il *nomen* «serafico» e francescano dovrebbe essere *omen* (presagio), Serafino rappresenta l'idea «del buono come lo ha concepito», secondo Nietzsche, «l'uomo del *ressentiment*»²⁸: ossia come una maschera morale, attraverso cui l'«impotenza» ottiene la sua «vendetta». Strumento del *ressentiment* di Serafino è la scrittura, come egli stesso dichiara sin dal primo *Quaderno*:

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* (QSG 522-523).

Forse Serafino vede così bene l'«oltre» di Varia perché, se mi si passa il gioco di parole, Varia è in certa misura l'«oltre» di Serafino (la Nestoroff dei *Quaderni*, parafrasando Flaubert, «*c'est lui*»²⁹). Per l'attrice questo spettro di sé, questo terrificante «personaggio in cerca» di un autore (un uomo) che finalmente ne riconosca la realtà di soggetto desiderante, si manifesta sullo schermo; dove l'incapacità di recitare con naturalezza tradisce l'ultima resistenza della «natura» (femminile e animale) a farsi «disincarnare», reificare, alienare nel distacco visivo-voyeuristico della macchina. Chi opera questo processo, analogo all'oggettificazione sessuale (o estetico-spirituale, nel caso di Mirelli) del corpo femminile, è Serafino, che però non ne resta immune. La macchinetta lo trasformerà infatti in un perfetto esemplare dell'«uomo oggettivo» di cui parla Nietzsche nell'aforisma 207:

L'uomo oggettivo [...], il dotto *ideale* in cui l'istinto scientifico [...] attinge infine il suo apogeo e il suo tramonto, è indubbiamente uno dei più preziosi strumenti esistenti: ma è nelle mani di qualcuno più potente. È soltanto per così dire uno strumento: uno *specchio* – non già «scopo a se stesso». Realmente l'uomo

²⁸ Il riferimento va qui all'aforisma 13 della *Genealogia della morale. Uno scritto polemico* (*Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, 1887), ed. ted. citata, trad. it. Milano, Adelphi, 2002, p. 33.

²⁹ Un rapporto di identificazione-proiezione che Pirandello ha con molti dei suoi personaggi femminili, prima fra tutti la Silvia Roncella di *Suo marito* (1911): cfr. a questo proposito Elio Gioanola, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997; e Idem, *Pirandello's story. La vita o si vive o si scrive*, Milano, Jaca Book, 2007.

oggettivo è uno specchio; abituato soprattutto a sottomettersi a quel che vuole essere conosciuto, senza alcun piacere oltre a quello che gli procura il conoscere, il «rispecchiare» – egli attende che qualcosa sopraggiunga [...] affinché anche i passi leggeri e lo scivolare fugace di esseri spettrali sulla sua superficie non vadano perduti. Quel che ancora gli resta della «persona», gli sembra casuale, spesso arbitrario, ancor più spesso molesto: tanto è divenuto a se stesso un passaggio e un riflesso di figure e di avvenimenti estranei [...]. Se si vuole da lui amore e odio, amore e odio – voglio dire – come lo intende Dio, la femmina e l'animale –: egli farà quel che può, darà quel che può. Ma non ci si deve far meraviglia, se non è molto – se precisamente in ciò egli si mostra inautentico, fragile, precario e facilmente sfaldabile [...]. L'uomo obiettivo è uno strumento [...]: è [...] soltanto un vaso dalle forme delicatamente soffiate, sottili e volubili, il quale deve soprattutto attendere una qualche specie di contenuto per prender «forma» secondo quest'ultimo – egli è di solito un uomo senza alcun contenuto di nessuna sorta, un uomo «senza se stesso». Di conseguenza anche per le donne è un nulla, *in parenthesi* (ABM 110-111; 134-137).

Certo, Serafino giungerà a incarnare senza residui l'ideale dell'«uomo oggettivo» solo alla fine del romanzo («Come operatore, io sono ora, veramente perfetto», dirà nel *Quaderno VII*, 4, QSG 729). Sino ad allora l'«uomo del *ressentiment*» fornirà svariate prove del suo amore-odio tutt'altro che tenue, tanto da far scorgere in lui una sorta di «isteria amletica»: si pensi alla reazione di violento disgusto che Serafino prova per Duccella e Nonna Rosa, quando le ritrova imbruttite, impoverite e invecchiate; oppure alla gelosa avversione per Aldo Nuti, concepita già al tempo in cui il giovane «barone» era fidanzato della «vermiglia» Duccella, e rinfocolata quando anche Luisetta si innamora di lui³⁰; o ancora al distaccato sadismo con cui tratta la signorina Cavalena, sentendosi rifiutato

³⁰ Vari indizi spingono a ritenere Serafino un narratore talora reticente, talora almeno in parte inattendibile (come si vedrà meglio più avanti): è evidente ad esempio, dall'enfasi con cui domanda a Giorgio della sorella (QSG 550: «E Duccella, Duccella?»), che Serafino ne è stato attratto, e che anche per questo la sua «impressione» negativa di Aldo Nuti (QSG 564: «Lo vidi da ragazzo una volta sola [...]; e mi parve fatuo») diverge dall'idea che ha di lui Giorgio. Serafino non lo ammette, ma era geloso di Duccella come poi lo sarà del suo «doppio», Luisetta Cavalena; e forse è geloso anche della Nestoroff, se la sua descrizione di Carlo Ferro è contraddetta in più punti e in modo significativo dagli avvenimenti narrati. Se Ferro fosse davvero quel «caprone» che Serafino vuol far credere (QSG 584), la finezza intellettuale che questi manifesta (e che lo stesso protagonista gli riconosce) nel lungo discorso del *Quaderno IV*, 4 si potrebbe giustificare solo addebitando a Pirandello una vistosa incoerenza. E come mai il presunto carnefice di Varia assume nei suoi confronti un atteggiamento così premuroso e cavalleresco al termine della «danza dei pugnali» (QSG 599: «Ho visto Carlo Ferro accorrer fosco, pieno di collera e di tenerezza, con un lungo mantello violaceo, ajutar la donna a rialzarsi, avvolgerla in quel mantello e portarsela via, quasi di peso, nel camerino»)? Perché Serafino vede in Ferro e Varia «un tiranno» con «la sua schiava» (QSG 584), mentre Polacco gli dimostra, fatti alla mano, che è lei a manovrare lui come un burattino?

da lei. Del resto l'«uomo oggettivo», come osserva Nietzsche, «per le donne è un nulla, *in parenthesis*». Serafino se ne accorge quando la signora Nene Cavalena³¹ affida a lui la figlia:

Un uomo, incapace di far male, per lei [Nene], non può essere un uomo. Non sarà dunque neppure da uomo quell'altra mia capacità [di non “comprometterla”]. Pare che non si possa fare a meno di commettere il male, per essere stimati uomini. Per conto mio, io so bene, benissimo, d'essere uomo: male, n'ho commesso, e tanto! Ma sembra che gli altri non se ne vogliano accorgere. E questo mi fa rabbia. Mi fa rabbia perché, costretto a prendermi quella patente d'incapacità – che è, che non è – mi trovo addosso talvolta, imposta dalla sovrachieria altrui, una bellissima cappa d'ipocrisia. E quante volte sbuffo sotto questa cappa! Non mai tante volte, certo, come di questi giorni. Quasi quasi mi verrebbe voglia di mettermi a guardare la signora Nene negli occhi in un certo modo, che... No, no, via, povera donna! (QSG 677).

Si può dire quindi che la «macchinetta» oggettifica in due direzioni, ma in maniera complementare, non speculare. A differenza dello specchio, luogo privilegiato di tante dissociazioni pirandelliane (e non solo), l'obiettivo della macchina da presa istituisce un'asimmetria: sia perché stacca l'immagine dalla presenza fisica del soggetto cui “appartiene” e gliela rende incontrollabile, fruibile in completa autonomia dall'altro (da altri virtualmente infiniti); sia perché l'occhio e la mano, ridotti ad astratta funzione della macchina, perdono ogni connessione con la sfera interiore. Da una parte abbiamo così un'oggettificazione voyeuristicamente erotizzata (quella di Varia), dall'altra un'oggettificazione de-sessualizzata del *voyeur* (Serafino), entrambe interiorizzate in forma masochistica (Nietzsche direbbe forse «reattiva») dai soggetti che vi si consegnano: il voyeurismo “relativo” del cinema, sembra dire Pirandello, presuppone una dimensione voyeuristica “assoluta”, de-soggettivata e disincarnata a profitto di un altro indeterminabile del desiderio (il soggetto-spettatore assente). Il denaro, ovviamente, chiude la transazione neutralizzandola. Il «grosso ragno nero» uccide diversamente dalla tigre.

³¹ È noto, sin dalla intelligente biografia di Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963, pp. 246-256, che l'autore riversa nelle vicende della famiglia Cavalena il proprio vissuto autobiografico. In particolare, la gelosia paranoide della signora Nene per il marito Fabrizio è esemplata su quella di Antonietta Portulano, moglie di Pirandello. A questo proposito si rinvia anche agli studi citati di Elio Gioanola.

Il risvolto autopunitivo della metafora si rivela nell'altra poesia, *Meriggio*³⁶, dove Pirandello invita i ragni e le formiche a penetrargli nel cervello e a portarlo nella loro «fossa» ridotto in «tante miche» (vv. 11-15). Istanze crudeli di segno opposto, e correlate alla sfera cerebrale, convergono dunque nella figura del “ragno”, rinviando ancora una volta all'«intellettualizzazione» della «selvaggia fiera».

«Si è stati cattivi spettatori della vita», scrive Nietzsche nell'aforisma 69, «se non si è visto anche la mano che delicatamente – uccide» (*ABM* 71; 86). Serafino, si sa, è uno spettatore molto attento, ma tocca inaspettatamente a Carlo Ferro, col suo «nero testone villosa e burbanzosa di caprone» (*QSG* 584), ricordargli questa verità. Cocò Polacco ha designato lui per uccidere la tigre; ma l'attore, lui stesso una “belva”, non possiede la determinazione fredda che occorrerebbe per prendere la mira e sparare al momento opportuno. Il fucile, strumento che al pari del cannocchiale di Copernico e della «macchinetta» di Serafino presuppone distanza, mira e impassibilità, non si addice a un uomo sanguigno come Ferro, e Polacco lo sa bene: il direttore avrebbe tessuto questa “tela” per sbarazzarsi di lui, di modo che la Nestoroff, libera e riconciliata col Nuti, potesse abbandonare le scene e smetterla così di intralciarla con le sue pessime *performances*. Alle obiezioni di Serafino, Ferro replica servendosi dei suoi stessi concetti («inevitabilmente», aveva detto poco prima Serafino, «noi *ci costruiamo*, vivendo in società... Già, la società per se stessa non è più il mondo naturale. È mondo costruito, anche materialmente! La natura non ha altra casa, che la tana o la grotta», *QSG* 618):

quelli che sono freddi, quelli che ragionano, quando commettono sotto sotto un delitto, lo *costruiscono* in modo, che per forza, se uno lo scopra, deve parere esagerato. Sfido! Lo hanno costruito in silenzio con tanta sapienza, piano piano, coi guanti, già... per non sporcarsi le mani! Di nascosto, sì, proprio, di nascosto anche a loro stessi! Ah, lui non lo sa mica, che sta commettendo un delitto! (*QSG* 621)

Che fosse possibile «commettere un delitto» a propria «insaputa» (*QSG* 622), e pur macchinandolo con freddo calcolo, senza «sporcarsi le mani», Serafino lo aveva pensato «tante volte», e in

³⁶ Nella silloge *Fuori di chiave* (1912), *ivi*, p. 662.

particolare a proposito della Nestoroff. Si tratta, con Nietzsche (aforisma 32), del «sospetto» immoralista

che proprio nell'elemento non intenzionale [*was nicht-absichtlich*] di un'azione sia riposto il suo valore decisivo e che tutta la sua intenzionalità, tutto quello che di essa può essere osservato, saputo, «reso cosciente» appartiene ancora alla sua superficie o scorza; – la quale, al pari di ogni scorza, tradisce l'esistenza di qualcosa, ma ancor di più la nasconde [...] (ABM 40; 51).

A trionfare saranno invece le trame omicide-suicide di Varia; delle quali, non mi pare sia stato osservato, Serafino è senza dubbio complice. Serafino ha capito che Varia ha prima allontanato Ferro per fingere una riconciliazione con Aldo Nuti, e ne ha poi sollecitato il ritorno inatteso e tempestivo, spingendo il Nuti a subentrargli “spontaneamente” nella parte del cacciatore; respinge le giustificate preoccupazioni di Cavalea e di sua figlia per lo stato mentale del Nuti; nella lunga discussione avuta con questi la sera prima della tragica farsa, inoltre, comprende benissimo le implicazioni della domanda, rivoltagli dal Nuti, sulla durata della pellicola: tant'è che sul momento vi legge con irritazione una sorta di ricatto morale-affettivo; e il giorno dopo, nel «*Reparto del Negativo*», toglie «di pellicola vergine molto più che non bisognasse, a giudicare approssimativamente della durata della scena» (QSG 730). Se tutto ciò non bastasse, Serafino vede il Nuti spostare le piante della scenografia, con l'ovvio fine di scoprire il suo bersaglio (la Nestoroff, che assiste alla scena della tigre lì dietro).

La catastrofe verso cui tutto precipita in modo inesorabile è il crollo delle distinzioni: tra finzione e realtà, omicidio e suicidio, sadismo e masochismo, natura e civiltà, sessualità e castrazione³⁷. L'operatore e l'attrice, che hanno interiorizzato l'ambivalenza del-

³⁷ Come ha osservato Gioanola, *Pirandello, la follia* (cit.), nell'opera di Pirandello l'ucisione (in questo caso doppia e simmetrica) è frequentemente sostitutiva dell'amplesso impossibile. La castrazione è invece simboleggiata dalla definitiva afasia di Serafino, solo banalmente interpretabile come sintomo post-traumatico: se presupposto della significazione (da Saussure in poi) è pura differenza; e se, con Lacan, la differenza significante è fondamento della funzione fallica, il collasso delle differenze nella scena truculenta non può che implicare l'inibizione linguistica e sessuale. Quanto alla seconda, più che di “castrazione” sarebbe forse corretto parlare di sessualità definitivamente «*in parenthesis*». Prova ne sia che, alla fine del romanzo, Serafino non è impossibilitato a ricambiare l'amore di Luisetta, ma lo rifiuta. D'altro canto il simbolico, “collassato” sul piano vivo dell'enunciazione (e proprio in quanto tale), si estrinseca nella forma differita (“a freddo”) dell'enunciato, della scrittura: «*Perché la vita*», secondo la celebre espressione di Pirandello, «o si vive o si scrive» (*Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, 1920, in *Opere di Luigi Pirandello, Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, a

la macchina e la sua attiva passività, sono i veri registi della scena, vale a dire della loro auto-soppressione: le funzioni dell'uno e dell'altra, prodotto della natura "ermafrodita" del dispositivo ottico, si completano nella figura del ragno in attesa della preda al centro della tela. Il maschio «*in parenthesis*» e la *femme fatale* (che è tale perché ha introiettato e infine rivolto contro sé stessa il fallo, come nella «danza dei pugnali»), si mettono a profitto della «mostruosa gestazione meccanica» (QSG 571).

Serafino sostiene di essere «*lui solo, nel suo silenzio, col suo silenzio*» di «uomo oggettivo» a salvarsi. Ma è chiaro che la salvezza è quella di uno spettro, né vivo né morto, come Mattia Pascal; e che la scrittura, avente come presupposto questa condizione fantasmatica, non può essere che esercizio di crudeltà e *ressentiment*. Altro che compassione, dunque. E se è vero, come pare, che i *Quaderni* aprono non solo cronologicamente la strada alla grande stagione del teatro pirandelliano, bisognerà riconoscere, nella "messa in gestazione" dei suoi personaggi, non solo un corrispettivo della pietosa disgregazione umoristica, ma anche della «crudeltà» ambivalente di Serafino-Varia.

cura di Ferdinando Taviani, p. 1011); e la vita scritta è quella, spettrale, che si colloca al di là della differenza essenziale tra vita e morte.