

Eusebio Ciccotti
IL MONDO RIFLESSO
La società della finzione tra letteratura e cinema

1. Il mondo riflesso nel Si gira di Pirandello

Si gira... viene ospitato a puntate nella «Nuova Antologia», dal 1° giugno al 16 agosto del 1915. Sarà pubblicato poi in volume, nel 1916, col medesimo titolo, per i tipi dei Fratelli Treves di Milano. Nell'edizione del 1925, per R. Bemporad e Figlio di Firenze, il romanzo, senza grossi cambiamenti, apparirà con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Il testo di Pirandello è storicamente il primo romanzo in assoluto (sino ad eventuali rinvenimenti di altri testi) che abbia come tema il mondo del cinematografo¹.

Primato che si “raddoppia” ricordando come il *Si gira...* presenti dei riferimenti alla produzione cinematografica, alla realizzazione – diremmo oggi – di *set*, al mondo degli attori e dei tecnici con una precisione indice di una documentazione scientifica di Pirandello e/o di una presenza fisica sui luoghi di produzione, dovuta anche al suo domicilio romano vicino ad una Casa di produzione, la Film d'Arte Italiana, sulla via Nomentana (nel quartiere di Monte Sacro)².

All' interno della vasta bibliografia dedicata al romanzo alcuni interventi si sono occupati della eventuale influenza del cinema sulla struttura del romanzo³. Eppure gli studiosi, dopo aver ricordato i temi e i motivi cinematografici presenti nel testo, concordano nell'affermare che il *Si gira...*, comunque, non può considerarsi “globalmente cinematografico” (Raffaelli).

Per i passi squisitamente collegabili al linguaggio del cinema viene citata la scena del “Quaderno terzo” del romanzo, quella del sorpasso da parte dell'automobile del carretto su cui viaggia l'operatore Gubbio. Accanto a questa noi proporremo anche quella finale del romanzo, molto nota, del tragico evento dello sbranamento, che pare dipanarsi come una lunga intera

¹ Per analisi di carattere linguistico rimandiamo al citato, *La lingua in Pirandello*, di S. Raffaelli. Lo studioso, dopo una esauriente ricognizione critica degli studi relativi al *Si gira...*, analizza dettagliatamente la gestazione del romanzo e i rapporti tra esso e il mondo del cinema, in uno studio linguistico comparativo con le riviste di cinema, il linguaggio dei giornali d'epoca, la narrativa di soggetto cinematografico, il cinema realizzato. Chiude il lavoro con una appendice ragionata del lessico cinematografico di *Si gira...* comprensivo di 96 voci, da “agente” a “viaggio”.

² S. Raffaelli, cit., p.41 che cita F. Càlleri, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa di scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio, 1991. Per ciò che concerne l'interesse pratico dei letterari italiani per la realizzazione cinematografica il primato spetterebbe, come ricordato a Gozzano.

³ Cfr. M. Gavriel, *Irrealtà e ironia del fatto filmico in Pirandello*, in «Inventario», 1981, pp. 74-96; *Pirandello ed il cinema nei generi letterari*, in C. Catania (a cura di) *Pirandello e D'Annunzio nel cinema*, Agrigento, Centro di Ricerca per la narrativa e il cinema, 1989, pp. 31-45, in S. Raffaelli, cit., p. 98.

sequenza *da cinema*, all'interno di un concetto di regia. Tale finale ci consente di entrare nel nostro discorso: vedere il set ricostruito da Pirandello come una copia del mondo reale, *luogo altro*, nel quale Serafino è imprigionato.

– *Attenti, Si gira!*

E io mi misi a girare la manovella, con gli occhi ai tronchi in fondo, da cui già spuntava la testa della belva, bassa, come protesa a spiare in agguato; vidi quella testa piano ritirarsi indietro, le due zampe davanti restar ferme, unite, e quelle di dietro a poco a poco silenziosamente raccogliersi e la schiena tendersi ad arco per spiccare il salto. La mia mano obbediva impassibile alla misura che io imponevo al movimento, più presto, più piano, pianissimo, come se la volontà mi fosse scesa – ferma, lucida, inflessibile – al polso, e da qui governasse lei sola, lasciandomi libero il cervello di pensare, il cuore di sentire; così che seguitò la mano ad obbedire anche quando con terrore io vidi il Nuti distrarre dalla belva la mira e volgere lentamente la punta del fucile là dove poc'anzi aveva aperto tra le frondi lo spiraglio, e sparare, e la tigre subito dopo lanciarsi su lui con lui mescolarsi, sotto gli occhi miei, in un orribile groviglio.

[...] io udivo qua nella gabbia il sordo ruglio, su quell'affanno là, il ticchettio continuo della macchinetta, di cui la mia mano, sola, da sé, ancora, seguitava a girare la manovella; e m'aspettavo che la belva ora si sarebbe lanciata addosso a me, atterrato quello; e gli attimi di quella attesa mi parevano eterni e mi pareva che per l'eternità io li scandissi girando ancora la manovella, senza poterne fare a meno, quando un braccio alla fine s'introdusse tra le sbarre armato di rivoltella e tirò un colpo a bruciapelo in un'orecchia della tigre sul Nuti già sbranato; [...] ⁴.

È indubbio come tutta la scena che il lettore *vede* sia *dal punto di vista* di Gubbio (quindi una *soggettiva*: siamo all'interno di un “racconto focalizzato”⁵). Tale campo visivo va a completare ciò che l'occhio di vetro della macchinetta, sta “vedendo” e impressionando ma non può “contenere”. Il vero occhio, che collega diversi punti della scena, che “panoramica” e “dettaglio”, non è quello della macchina da presa ma, appunto, quello di Gubbio: questo è ciò che intendiamo per “regia” presente nel “racconto”. Infatti mentre la mano “seguitava a girare la manovella” il lettore si trova dentro il *montaggio* delle diverse inquadrature della scena, ri-tagliate attraverso gli occhi di Gubbio. Tale successione di “quadri” (dal *piano ravvicinato* delle foglie, alla *figura media* del Nuti che imbraccia il fucile, al *dettaglio* del braccio armato di pistola che entra in “campo”, sino all'orecchio colpito – ancora un *dettaglio!* – della tigre) non fa altro che palesare un raccontare proprio del montaggio cinematografico⁶.

⁴ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 174.

⁵ G. Genette, *Figure III* cit., pp. 237 e sgg.

⁶ Si propone un accenno di estetica cinematografica, esulante dal nostro campo d'indagine, ma che

Il linguaggio cinematografico che in parte traspare dal testo letterario non fa altro che confermare come i due linguaggi, letterario e cinematografico si siano perfettamente ibridati. Stile che, a sua volta, riflette il contenuto filosofico: “e gli attimi di quell’attesa mi parevano che io li scandissi per l’eternità”. Il mondo della finzione ormai può esser allungato per l’eternità: in quanto è tempo dello spettacolo. Il set che riproduce la vita sarà *proiettato* in tutti i cinema del mondo e lo spettatore a sua volta si *proietterà* in quel mondo spettacolare che è ormai un presente senza tempo. O, meglio, accade quello che Debord descrive lucidamente: “nel tempo spettacolare il passato domina il presente”. Diremmo che il passato (la finta realtà rappresentata da un set che ora non esiste più neanche come finta ricostruzione scenografica) si sostituisce al presente creando, ad ogni proiezione, un tempo e uno spazio altro, perennemente presente ma non esistente come luogo reale. Bensì si enuncia come luogo *altro* dove chi parla e agisce usa uno spazio-tempo diverso da quello reale. È, il set di Serafino che immortala per sempre la vera morte di un momento vero trasformandola in finzione ciclica, uno dei più sorprendenti nonluoghi della postmodernità di cui parla Augé? Cercheremo di rispondere più avanti.

indirettamente aiuterebbe a delineare i rapporti pratico-estetici tra Pirandello e il cinema. Come premessa va ricordato che nel periodo 1911-1914 si affacciano i primi movimenti di macchina – a volte rudimentali e non coscienti – a seguire il movimento interno di una scena (altre volte voluti e pienamente espressivi: p.es., v. *Pinocchio*, *Der Student von Prag*, *Cabiria*). Ora, in una azione movimentata come il finale di *Si gira...*, luogo cataforico più volte annunziato, cui tutto il romanzo tende, ci si aspetterebbe un accenno circa le intenzioni registiche del regista e di Gubbio, nel “seguire” l’azione inquadrata – prima dello shock che “bloccherà” lo stesso Gubbio – con l’occhio della macchinetta: p. es. il ricorrere ad una “panoramica” che, narrativamente, sarebbe stata forse più avvincente. Possibile che la ripresa dell’azione è concepita come una inquadratura fissa, da quadro teatrale? Tale soluzione registica, tecnico-estetica, non è contemplata da Pirandello. Perché? Ciò gli consente, è vero, di arrivare implicitamente ad un “montaggio letterario” forse più originale, come si è tentato di dimostrare sopra. Però è un fatto, che va sottolineato, come in tutto il romanzo Serafino Gubbio sia un “operatore alla Méliès”: la sua macchinetta oltre ad essere “passiva” è anche *pigra*: non vi è mai un movimento d’asse (carrello) o una rotazione (panoramica). Ciò induce ragionevolmente ad avanzare l’ipotesi, che l’autore al tempo della stesura dei *Quaderni* – pur avendo visitato qualche Casa, come quella di via Nomentana, documentata da F. Càlleri – non abbia mai assistito *effettivamente a delle riprese cinematografiche* o, se sì, soltanto eccezionalmente e brevemente. Si registrerebbe così una assenza della pratica del set da parte di Pirandello che contrasta con una ampia conoscenza della fase di realizzazione di un film: ché i *Quaderni* indugiano abbondantemente: camerini, trucco, reparto del Positivo, film a colori, addetti alla perforatura, addetti ai prosciugatoj, etc.. Ciò conferma come l’autore avesse visitato sì gli stabilimenti, avesse raccolto informazioni, avesse probabilmente anche schizzato una sorta di progetto degli studios ad uso del romanzo, ma non avesse dedicato tempo alle riprese. In contrasto si pone invece l’esperienza di un Gozzano. Questi, in *Il riflesso delle cesoie*, presentando l’Albini, rimarca la professionalità e la pazienza di quest’ultima nel ripetere una scena anche “dieci volte”. Per non parlare del *S. Francesco* che è dello stesso anno del romanzo. Inoltre va aggiunto che il Pirandello non doveva essere un assiduo frequentatore del cinematografo e quando vi si recava non doveva apparire interessato alle soluzioni tecnico-estetiche del cinematografo, altrimenti avrebbe utilizzato, nella sua finzione, alcuni passaggi notevoli di estetica cinematografica presenti in diversi film italiani e stranieri dei primi anni Dieci (primo fra tutti *Cabira* che è del 1914).

2. I “racconti cinematografici” di Gozzano. Pamela-films (1915)

Nel medesimo 1915 (anno in cui inizia a redarre la sceneggiatura *S. Francesco d'Assisi – infra*), Gozzano compone due racconti brevi, che hanno per tema il mondo del cinematografo: *Pamela-films* e *Il riflesso delle ceseie*.⁷ Questi, insieme a *Si gira...*, fondano un sottogenere letterario che qualcuno denominerà *letteratura di argomento cinematografico*, ancora oggi spesso praticata⁸. Sono i primi racconti d'argomento cinematografico, in senso assoluto, di un notevole livello letterario. Storicamente precorrono, i “racconti cinematografici” dei primi anni Venti: da K. Mansfield a Horacio Quiroga, da Peter Jilemnický a C. E. Gadda e Giacomo Debenedetti.

In *Pamela-film* la protagonista è una vecchia zitella, Pamela Ottempati. Da giovane, fu sposa mancata, a causa di un “destino crudele” che “le aveva rapito il promesso sposo quasi alla vigilia delle nozze, con una polmonite fulminante”⁹. La donna, ora sessantenne, non era mai stata bella e per questo

Il tempo non l'aveva potuta imbruttire. Chi la ricordava ventenne la ricordava così: orrida e maschia, angolosa ed ossuta, leggermente gibbosa e leggermente claudicante, col profilo grottesco di certi palmipedi esotici: il naso enorme complicato di strane protuberanze, la bocca fessa fino agli orecchi, gli occhi piccolini e verdi protetti dai sopraccigli congiunti in un sopracciglio solo, densissimo, prominente come certi mustacchi...¹⁰

Suo fratello, tornato dalla Francia, aveva messo su una Casa di produzione cinematografica, la Ottempati-Films, che navigava a gonfie vele. Ciò era motivo di “disonore, danno, e scorno” per la signorina in quanto, quando passeggiava, seppur raramente, per il paese, Vareggio, diverse pellicole della Casa Ottempati le parlavano dai muri attraverso “grandi cartelli murali effigianti delitti ed amplessi, uomini efferati donne discinte”¹¹, costringendola ad abbassare gli occhi e a corrugare “i sopraccigli enormi”¹².

Un giorno, deceduto improvvisamente il fratello e divenuta proprietaria della casa di produzione, la Madamigella non può più rifiutarsi di visitare la Casa dove mai era entrata. Infatti, deve incontrare lì l'avvocato che le illustrerà la

⁷ Il tema del cinema apparirà accennato anche in altri racconti: “*Un sogno, La scelta migliore, Gli occhi dell'anima, L'eredità del volontario*”. Cfr. Mariarosa Masoero, *Introduzione* a Guido Gozzano, *S. Francesco d'Assisi*, edizione critica a cura di M. Masoero, Torino, Edizioni dell'Orso, p. XXI.

⁸ Sulle intersezioni tra testi letterari e film, sotto forma di citazione, si vedano rispettivamente due articolati volumi: Paolo Taggi, *Storie che guardano*, Roma, Editori Riuniti, 2000 e Alessandro Zaccuri, *Citazioni pericolose*, Roma, Fazi, 2000. Il primo è una “storia” della presenza del cinema nei testi letterari; il secondo, simmetricamente, della presenza di luoghi e personaggi letterari nei film. Entrambi si riferiscono, principalmente, al secondo Novecento.

⁹ G. Gozzano, *Pamela-Films*, in *I sandali della diva*, introduzione di M. Guglielminetti, commento di G. Nuvoli, Milano, Serra e Riva Editori, 1983, p. 137.

¹⁰ *Ivi*.

¹¹ *Ibidem*, p.138.

¹² *Ivi*.

struttura della fabbrica, come funziona e l'importanza di girare dei film. Ma ecco che Gozzano risolve il racconto seguendo una collaudata *gag* cinematografica. I tecnici, le comparse e tutto il personale presente sui diversi *set* la scambiano per un comico – esperto in travestitismo –, un certo Tulipier. Comincia uno a chiamarla “Tulipier”, un altro “Ciao Tuliper”, poi un terzo, e così via. Lei sotto shock e impaurita, allunga il passo, tira a sé il cagnolino Bob, cerca di fuggire attraverso stretti corridoi e passaggi vari che improvvisamente si materializzano, misteriosi e minacciosi, tra le quinte. Ma il personale, divertito, credendo che Tulipier stia recitando, la segue sghignazzando, lanciando saluti, cercando di fermarlo/a. Ora Pamela quasi corre, supera vetrate, imbocca piccoli teatri di posa, ma le voci sempre più insistenti la inseguono: in preda al terrore e sconvolta cerca di mettersi in salvo:

“Tulipier! Passa via! Mi guasti la scena, buffone.” Pamela arretrò a destra, tra un gruppo di fachiri e di baiadere. Ebbe chiuso ogni scampo, si vide perduta, s’addossò ad un’ara di Visnù, volgendosi alle difese, con Bob che abbaiava furiosamente, stretto sotto l’ascella, l’ombrello massiccio roteante nella destra. Il tremito le scoteva il mento barbuto, le agitava gli enormi sopraccigli, il cappellino dalle tre penne squallide. I soldati di Napoleone, i Bramini, le fecero cerchio, acclamandola:

È Tulipier! Che artista!
Come si trucca!
Non si direbbe truccato!
Sembra una strega autentica!

[...]

Pamela gettò un grido e svenne tra le braccia dell’avvocato¹³.

Riavutasi con un cordiale, Madamigella Pamela Ottempati si rifiuta di visitare la Casa e, il giorno dopo, decide di liquidare l'attività.

Pamela-Films, breve storia sul mondo del cinema, è una sorta di apologo morale che illustra due mondi, due concezioni di vita. Il mondo della Pamela, chiuso alle novità, con la donna timorosa che il progresso (rappresentato dal cinematografo) porti scandali e perturbi la morale. Il mondo del cinematografo governato da interessi economici, luogo di finzione per eccellenza, dove la Storia, dai Romani a Napoleone, e la geografia, dall'India (evidenti le reminiscenze di *Verso la cuna del mondo*: abbiamo baiadere, Visnù, ecc.) all'Europa, sono raccolti in pochi metri quadri. Dove le vicende, anche minime e personali, sono finte. Ma soprattutto Gozzano, con la *gag* dell'equivoco, cuore e fine del racconto, getta sul tappeto della teoria del cinema – ma anche della letteratura – uno dei problemi “filosofici” della finzione (di lì a qualche anno studiato dal teatro di Pirandello; imposto con il divismo hollywoodiano

¹³ *Ibidem*, pp. 142-143.

ed, infine, esploso prepotente nella seconda metà del Novecento, con la “realtà televisiva”): dove è il confine tra l’attore e l’uomo vero – che incontriamo in strada –, tra finzione e realtà, tra luogo vero e luogo ricostruito¹⁴?

3. *Il riflesso delle cesoie*

In *Il riflesso delle cesoie*¹⁵, protagonisti sono due ex artisti “falliti”, Tito Verri e Albina Albini, rispettivamente ex pittore ed ex attrice di teatro. “Direttore” di film (ossia regista) lui e attrice per lo schermo lei, conosciutisi sul set anni addietro, sono marito e moglie.

Gozzano, nel tratteggiare le psicologie, accenna all'amaro che essi si portano dentro per non aver avuto successo nella “vera” arte, visto che ora realizzano “una film [che è] una tenue cosa sentimentale” (p. 283). Lui, infatti, promettente artista che aveva già esposto a Venezia e a Monaco fu bloccato nell’ ispirazione dalle “vicende (e dalla) autocritica morbosa, dall'innato pessimismo”.¹⁶ Lei lasciò il collegio per esordire a diciotto anni sulle tavole del palcoscenico. Ma “l’impazienza ingenua delle principianti” (p. 281) l’aveva portata a dilapidare tutto il denaro ricevuto dal suo tutore e amministratore. Era ormai in una fase pericolosamente discendente in cui stava passando dal “vagabondaggio artistico” (p. 281) a quello “galante” (p. 281) quando iniziò a recitare per la nuova arte. Infatti “il cinematografo aveva salvato in parte Albina Albini dalla galanteria mercenaria.”¹⁷

I due sono tratteggiati secondo il personaggio-tipo dei racconti di Gozzano: malinconici, falliti, con un misterioso, e talvolta triste, rimpianto segreto per non aver saputo vivere la giusta vita, cupi e ipocondriaci. Infatti, sul lavoro, quando il Verri e l’Albini si incontrano

[...] nei teatri vetriati, durante i giorni canicolari, in un'atmosfera torrida di follia o durante i geli sulle ruine nevose d'un castello l'Albini doveva ripetere per la decima volta una scena, e Verri vigilava operatori, impartiva ordini, correndo [...] si passavano vicino, si fissavano un istante con un sorriso esausto, sussurrandosi con tenerezza amara:

- Vita dannata!

¹⁴ Gianni Rondolino, soffermandosi sulla debolezza teorica di alcune osservazioni estetiche sul cinema del poeta, contenute in una nota intervista (rilasciata pochi mesi prima della sua morte), *Il nastro di celluloido e i serpi di Laocoonte* (in «La Donna», 5 maggio 1916), così commenta: “Se avesse voluto o saputo sviluppare, sul piano teorico, le intuizioni contenute nella novella – coìè il mescolamento tra realtà ed apparenza, di verità e di finzione – egli sarebbe giunto, probabilmente, a una più profonda e articolata individuazione di quello che il cinema è, sul piano della produzione di ciò che oggi è definito l’immaginario collettivo.” G. Rondolino, *Gozzano e il cinema*, in AA.VV. *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, pp. 278-279. Tale giudizio ci pare eccessivamente severo: in realtà tutta l’ambiguità del binomio realtà/finzione è ben espressa già nella “fiction” letteraria.

¹⁵ Guido Gozzano, *Il riflesso delle cesoie*, in *I sandali della diva*, cit.

¹⁶ *Ibidem*, p. 281.

¹⁷ *Ivi*.

- Mestieraccio infame!¹⁸

Lui per non aver saputo o voluto dipingere come forse poteva, ora dirige film; e probabilmente si sente in parte riscattato, perché

[...] nessuno più del Verri sapeva improvvisare uno scenario urgente, un arredo complicato, scegliere i luoghi migliori, inquadrare l'azione in pittoreschi paesaggi di ruine e di piante¹⁹

Lei, sfortunata, per aver avuto in dote quella voce così roca che quando apre bocca desta meraviglia, irrimediabilmente “[...] brutta come una brutta voce maschile”. Ma il cinema (muto!) fu provvidenziale, così che Albina Albini poteva offrire

[...] una maschera bella, e più che bella, espressiva, bene scolpita, con una fronte, un mento, un profilo che s'avvaloravano d'ogni giuoco di luce anche violento; e la sua persona svelta vestiva con grazia intelligente il robone della dogaressa e il peplo della cortigiana, l'amazzone moderna e il grembiolino dell'educanda. Perché Albina era intelligentissima, e portava nell'estetica, nella mimica dell'arte muta un'anima ed un buon gusto che molte attrici drammatiche le potevano invidiare²⁰.

Ecco che si presenta il problema di dover girare una scena in un posto particolare. La produzione è in difficoltà: Albina scorre velocemente lo scenario e dice che “ha” quel posto. A due ore di macchina. Verri, lei e l'operatore si mettono in viaggio. Si tratta di un convento. Dove ella fu educanda, sino ai suoi diciotto anni. Inizialmente le suore, rispondendo a qualcuno della *troupe* giunto precedentemente, non concedono il permesso per le riprese. Ma Albina vuole provare personalmente. Fattasi aprire la porta dietro la quale immaginava chissà “quale tanfo di chiuso e di buio secolare” (283) e scoprendo invece “una luce filtrata dai pergolati di un immenso cortile, ed in mezzo il cielo azzurro come un velo moresco” (p. 284) chiede della madre superiora. La suorina al portone dice d'esser lei, ma Albina cerca la “sua” superiora, quando lei studiava. Allora le viene indicata suor Candida, seduta su una panca, insieme ad altre due consorelle. La vecchia ex superiora è ormai cieca. ma si ricorda di Albina, quella la ragazza più brava ad “allestire feste di carnevale”: si stringono le mani. Albina introduce suo marito e racconta come abbia realizzato il suo sogno di recitare. Parlando del cinema dice che “è una menzogna necessaria”, aggiungendo che le loro “cinematografie” appartengono ad un “repertorio lecito ed onesto, soggetti tolti dalla Bibbia o dalle buone letture.” I due ispezionano il gran parco. Poi Albina

¹⁸ *Ibidem*, p. 282.

¹⁹ *Ibidem*, p. 281.

²⁰ *Ibidem*, p. 279.

è presa da una scena di vita quotidiana che si presenta ai suoi occhi. Sono le educande

[...] che sciamano garrendo. La ricreazione delle quattro. Come tutto è immutato! La donna si sedette sul marmo osservando le giovinette dall'alto, coll'occhialino:

- Ma quella è Rosa Isnardi! e quella Ida Gaudenzi! e quella Gina Vitale, la piccola morta il giorno di Pasqua.
- Che cosa fantastichi?
- Niente. Osservo come gli stessi tipi di donna tornano nel tempo... – mormorava Albina colla sua voce più cupa²¹.

Il racconto si chiude con i due còliti mentre scendono dall'ultimo dei terrazzi di cui è composto il parco della settecentesca villa che ospita il collegio, soddisfatti di aver trovato gli *esterni*, con le solite battute leitmotiv: “Dannato mestiere! Vitaccia infame!”

L'ultima inquadratura del “regista” Gozzano, però, non è per i due ma per noi lettori, “quadro” che essi non vedono:

Sulla panca le tre suore decrepite, sedute a distanze uguali, muovevano macchinalmente il rosario fra le dita ossute, ma sembravano reggere il fuso, le cesoie, il filo²².

Va subito premesso che per quanto concerne la *descrizione del mondo del cinema* all'interno di un racconto breve degli anni Dieci, *Il riflesso delle cesoie* è quello in cui la tematica cinematografica è più articolata. Gozzano parlando del fallimento dei due artisti nelle due arti maggiori e classiche (pittura e teatro) allude indirettamente ai diversi fattori pratici, economici e soprattutto estetico-teorici che soggiacevano, in quel periodo, alla definizione ontologica del cinematografo.

1) Aspetto pratico. A Verri e all'Albini il cinematografo consente di vivere esercitando una professione dignitosa anche per chi, come loro, aveva fallito nei domini dell'arte vera.

2) Aspetto commerciale: l'urgenza di girare film anche “tenui”, dunque senza pretese artistiche, per poter vivere.

3) Aspetto estetico-teorico: l'autore, attraverso i due protagonisti, ci ricorda che la pittura e la recitazione teatrale in quegli anni, facevano il loro ingresso nel cinema fondendosi in un nuovo linguaggio (insieme ad altre, quali la fotografia, la letteratura, e la musica – sino al 1928-1930 riprodotta in sala).

Il riflesso delle cesoie quindi – più che *Pamela-Films* –, attraverso notazioni di carattere psicologico-narrative relative ai personaggi, può sollecitare alcune riflessioni sull' “essenza” del cinematografo del periodo. Da una parte si

²¹ *Ibidem*, p. 285.

²² *Ibidem*, p. 286.

possono ricostruire alcuni aspetti pratici del mondo della produzione cinematografica, dall'altra risalire a combattute questioni di carattere estetico-teorico. È infatti innegabile che, ad un livello di lettura più sotterraneo, il racconto rifletta il dibattito del tempo sulla *natura* del cinematografo e sulla sua *funzione*. Verri e Albini sono due ex artisti, in un certo senso due "falliti", dell'Arte classica. Essi si autorecuperano e autorigenerano solo attraverso una nuova forma di raccontare storie e trattare temi: che purtroppo è meramente commerciale. Per questo vivono il proprio mestiere come "infame". Sono coscienti di non lavorare per un'arte "vera" (come quelle da cui, in gioventù, erano partiti), vivono il rimorso per non aver avuto la possibilità (Albini) o la forza (Verri) di "frequentare" la vera Arte. Ma il narratore (e lo abbiamo ricordato), ci tiene a sottolineare come nel cinematografo il loro ruolo è professionalmente alto, al livello di autentici artisti: lei ha capacità estetiche che molte attrici drammatiche le invidierebbero; lui sa trovare le inquadrature e i luoghi come pochi sanno fare.

Allora perché il loro è un "mestieraccio"? Sembra che l'autore-Gozzano, attraverso i due personaggi, voglia far passare una certa idea, allora dominante (presente in autori quali Berthold Viertel, Egon Friedell, Kurt Pinthus, Luciano Zuccoli, ecc.) circa l'*essenza* del cinema: un'attività che può giovare del contributo di artisti e raggiungere un alto livello professionale, ma *non* è (ancora) arte. Livello che definisce il tipo delle *funzioni* del film: pedagogiche e di intrattenimento. Infatti la Albini non si sogna di presentare il cinematografo, alla vecchia Superiora, come arte: le basta affermare che tramite esso si possono raccontare storie "tratte dalla Bibbia e da buone letture".

Infine, come anticipato, vi sono riferimenti, oltre che alla produzione cinematografica e al genere comico, al linguaggio del cinema.

Un operatore discuteva a voce alta, con Tito Verri, tratteggiando un manoscritto grandi segni di matita azzurra.

– Manca il secondo quadro ed il quinto quadro, il primo piano dell'undicesimo, i tre ultimi della seconda parte²³.

Dunque anche il *Riflesso delle cesoie*, nella sua forma di racconto breve, è influenzato dal modo di raccontare del cinema. La dimensione psicologica concernente i personaggi è ridotta all'essenziale: prende le prime tre pagine del racconto nelle quali sono inserite rapide "scene d'azione" dei protagonisti, che vediamo come fossero dei *flashback* del loro passato (per es.: l'abilità di Albina nell'indossare i più diversi costumi; la bravura del Verri nel girare in luoghi originali; ecc.). Il mondo "mentale" dei due attori è ridotto dal narratore

²³ *Ibidem*, p. 282. Da notare, dal punto di vista della storia della lingua, che "primo piano" è espressione attestata per la prima volta nel 1913 su riviste specializzate, mentre la diffusione del lemma "operatore", inteso non come proiezionista ma come tecnico di ripresa, si deve a Gozzano (oltre che a G. Ferri). Cfr. Sergio Raffaelli, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Bulzoni, Roma, 1993, p. 125.

a due costanti che li caratterizzano da anni (l'insoddisfazione e il senso del fallimento artistico del loro passato; la professionalità per il lavoro nel cinema). Un passato-fantasma che condiziona il presente. Le battute sono brevi ed essenziali scritte pensando ai "titoli" del muto. Le azioni descritte seguono una sinteticità da scenario cinematografico e chiamano il lettore ad un eventuale "completamento".

Si pensi all'incontro con il mondo del collegio, cuore del racconto. Il portone; l'odore di chiuso; il passo malfermo della suora cadenzato dal tintinnare di medaglie e chiavi; il filo di luce filtrato appena si apre il portone; il cielo blu che a tratti trapassa il pergolato; le terrazze di verde che circondano la villa; le suore sedute sulla panca come Moire. Siamo al di là del classico "quadro" letterario: le scene e i dettagli di Gozzano sono autentiche inquadrature visive e sonore (ricordiamo che il cinema muto poteva, sinestesicamente, far "sentire" i rumori degli oggetti inquadrandoli in dettaglio: il mazzo di chiavi e le medagliette fanno pensare a tale soluzione).

4. *Il set entra nella vita*: Cinematografo (Ada Negri, 1928)

Un racconto di un certa rilevanza per una eventuale "storia della letteratura di argomento cinematografico" in Italia, poco ricordato, è *Cinematografo* che Ada Negri pubblicò sul «Corriere della sera» del 27 novembre del 1928, poi apparso nella raccolta di novelle *Sorelle* (1929)²⁴. È la storia di una "piccola" dattilografa, "più sui quaranta che sui trenta", di aspetto non bello, "ingobbita nelle spalle", "con la faccina smunta di mela renetta". Si chiama Bigia, un "nome misero" che è "in lombardo e corruzione di Luigia". Vive da sola e non ha amiche. L'unico momento in cui scompare la sua tristezza è quando, terminato il suo orario di lavoro, si reca al cinematografo, due o tre volte alla settimana. Vedere le ultime "rappresentazioni" è la sua unica gioia. Attraverso il cinema ella viaggia intorno al mondo.

Predilige sullo schermo, i drammi sei quali le più inverosimili avventure s'intrecciano e girano in vortice intorno a un nucleo del più meraviglioso amore. [...] Non si rende conto di come avvenga: ma, dai primi quadri, ella trasmigra nella persona della protagonista, entra nel suo mondo: ama, odia, pecca, arrischia, gioisce, patisce, trionfa, immedesimata in lei. Per due o tre ore lunghissime e rapidissime ore cariche di avvenimenti, ella possiede il dolce viso paterno di Mary Pickford, i dorati capelli ad aureola e le larghe narici triangolari di Mae Murray, il fluido corpo, l'ambigua grazie, i pallidi e magici occhi di Greta Garbo. È Pola Negri, è Baby Daniels: non in quanto sono quelle che sono, ma in quanto vivono il personaggio che rappresentano²⁵.

²⁴ Cfr. Ada Negri, *Prose*, Milano, Mondadori, 1954.

²⁵ *Ivi*, pp. 660-661.

Una sera la immedesimazione di Bigia con la protagonista raggiunge un tale livello che uscendo dalla sala continua a vivere come la sua eroina, non sentendo più la città, che pulsa con i suoi rumori e luci di un'altra realtà, addirittura trasportandola nel suo film che continua a dipanarsi nella sua mente.

Esce [...] verso le undici dal cinema Helios con le pupille abbacinate, un confuso ronzio nelle orecchie, il faccino di mela renetta assorto nella fissità d'un pensiero che lo trasfigura. Nel piazzale, viavai di gente che sfolla dai ritrovi: incrociarsi, strombetta d'automobili: ossessionante barbaglio di scritte luminose, bianche, purpuree, turchine, a nastro, a zampillo, a girandola. I fanali dei veicoli si riflettono nell'assalto bagnato. Luci sopra, luci sotto. Irrealtà. Ella no riconosce il luogo dove si trova. Non riconosce se stessa. Il momento romantico della romantica storia che or ora l'ha esaltata non fa che ripetersi nella sua retina e ne suo cervello. Ella ha nome Ginevra: vent'anni: innamorata: in un boulevard di Parigi attende che passi l'automobile del suo amante per buttarvisi sotto e farsi schiacciare. Il suo amane: che non l'ama più, perché non le crede più [...]. La scena si volge come sullo schermo. Gente che passa e non guarda, indifferente, rapida: luci che brillano, vetture che corrono tutto in fretta. Senza ostacoli, come in sogno: Bigia-Ginevra sa d'esser bella: elegantissima: una figurina di porcellana in una pelliccia di *petit-gris* dai morbidi riflessi d'argento, con nelle gambe velate da una ragnatela d'argento, e scarpette da camoscio grigio perla [...]. E non ha nulla in capo: una gran zazzera bionda, ricciuta: chi le ha dato quella zazzera bionda? E come può vedersela, se non ha specchietto e non ci sono vetrine aperte?

Ma lei è bella, innamorata, è lì per uccidersi.

Uno sterzo violento dell'automobile in corsa che non fa in tempo a scansare la vittima volontaria: un urlo: due vigili che pietosamente raccolgono da terra un corpo a cui, nello scempio, l'umile vestituccio marrone scuro è risalito fino alle spalle. Lasciando pressoché ignudi il torso ferito, le gambe spezzate. [...] ²⁶

Crediamo che *Cinematografo*, da un punto di vista letterario, sia un racconto gravido di sorprese e non liquidabile con il noto e autorevole parere di Natalino Sapegno, rivolto a tutta l'opera della Negri, ossia quello di praticare una letteratura "di forme facili e sommarie"²⁷. Giudizio, dopo qualche anno, temperato dalla vasta bibliografia dedicata alla lombarda, come lo studio di Salvatore Comes che, pur evidenziando i frequenti limiti, ne riconosce i pregi, soffermandosi, per esempio, su alcune raccolte di liriche²⁸. Per la prosa, lo studioso sottolinea come quella dell'ultima fase (cui *Cinematografo* appartiene) mostri un deciso svincolarsi da una letteratura tardo decadente e moralista. "Probabilmente la scrittrice – nota Comes – aprì gli occhi quando si faceva sera, per capire, come le era capitato nei momenti più felici, che solo una sincera tensione conduca alla originalità, e questa si conquista con

²⁶ *Ivi*, pp. 662-663.

²⁷ Cfr. Giorgio Petrocchi, *Per il centenario di Ada Negri*, in «Nuova Antologia», settembre 1970, p. 60.

²⁸ Cfr. Salvatore Comes, *Ada Negri da un tempo all'altro*, Milano, Mondadori, 1970.

l'eroismo patito nella solitudine riscattata dal canto. Perché la parola non sia semplice suono, ma copertura dei bisogni del nostro spirito.”²⁹

È almeno curioso (se non “sospetto” per lo studioso comparatista) che una autrice considerata “minore”, apparentemente interessata a raccontare prevedibili e moraleggianti storie da *feuilleton*, sia l'unico autore italiano a ideare un *plot* costruito sulla con-fusione tra vita sullo schermo e vita in sala, anticipando, ci ricorda Cristina Bragaglia³⁰, di anni, *The Purple rose of Cairo* di Woddy Allen.

Insomma la storia di Bigia-Ginevra, se letta attentamente, per quanto si indovini sin dall'inizio la fine tragica della donna (la dettagliata presentazione identitaria del personaggio la qualifica subito come una perdente), appare costruita seguendo una progressione narrativa per niente “sfocata”³¹, anzi avvincente. Essa inizia e procede accumulando dettagli, descrivendo scene d'interno e situazioni piegate ad una lievitazione della suspense che raggiungerà il suo *climax* nella scena dell' “incidente-suicidio”. La descrizione della città di notte, con le luci, l'asfalto nero rilucente di pioggia, il rumore dei clacson, il traffico, i variegati tipi di illuminazione elettrica, ecc., oltre che conferire ritmo visivo di montaggio, colorano improvvisamente il racconto del genere *noir*.

Certo che la prosa della Negri, confrontata con la prosa d'arte di un Massimo Bontempelli, o a quella dell'astro nascente C. E. Gadda, marca uno scarto stilistico forte. Ma, a ben osservare, quello stile “facile e sommario”, non appare così sprovveduto ed è ancora tutto da studiare. Se esso fosse il risultato di una influenza del modo di raccontare del giornalismo, del cinema (proveniente alla Negri dalla sua frequentazione di sale cinematografiche) e, appunto, degli amati *feuilleton*?³² Insomma nulla ci vieta di vedere nel suo stile “sommario” un scrittura molto visiva, da soggetto cinematografico. E *Cinematografo* appare pensato più che alla scrittura da “prosa d'arte”, alla visione.

Infatti sono innegabili, nel racconto in oggetto, dei rimandi a semie cinematografiche, distinguibili in due tipologie. La prima è un riferimento scoperto, denotativo: dai classici *topoi* cinematografici (il tipo di sala; la struttura della medesima sala; il rito della proiezione con lo spettatore immerso nel buio; il cinema come luogo di sogno)³³ alle scoperte citazioni dal mondo dello star system (Garbo, Murray, Negri, Daniels).

²⁹ *Ivi*, p. 112.

³⁰ Cristina Bragaglia, *Scrittori italiani e cinema*, in www.2.unibo.it/boll9000/numeri/2001-ii.

³¹ Ci pare datata e sommaria la definizione delle prose di Negri come “sfocate e declamatorie” nella voce *Negri Ada* (p. 704) della *Enciclopedia della Letteratura Garzanti*, Milano, Garzanti, 1997, estesa genericamente a tutte le sue raccolte.

³² Sulla influenza dei *feuilletons* e dei romanzi d'appendice sulle prose negriane il Petrocchi avvertiva che “[...] c'è ancora molto da scavare”. Cfr. Giorgio Petrocchi, cit. p. 61.

³³ Gli stessi motivi sono anticipati, nella nostra letteratura, oltre che dal ricordato racconto lungo di Gualtiero Fabbri, *Al Cinematografo*, anche da due racconti coevi al testo di Negri: *Cinema Liberty* (1926) di Giacomo Debenedetti, e *Cinema* (1927) di C. E. Gadda. Per la letteratura europea segnaliamo

La seconda più connotativa. Nella descrizione del ritmo della città, delle sue luci aggressive e rutilanti, del traffico, della folla anonima, non possiamo non pensare a film quali *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (*Berlino, simonia di una grande città*, Walter Ruttmann, 1927) e *Sunrise* (*Aurora*, 1927: la scena finale). O, addirittura, prolettica: la vita cittadina freneticamente costellata di luci notturne anticipa il documentario *Sv tlo promíka tma* (*La luce attraversa le tenebre*, 1930) di Otakar Vávra. Oppure la scena del suicidio, con il cadavere disarticolato, mezzo nudo, espressionisticamente angosciante, potrebbe essere inserita in un film quale *Scarface* (Howard Hawks, 1932) o *M.* (Fritz Lang, 1931).

È innegabile come *Cinematografo* prenda in prestito dal cinema la costruzione di alcune scene ed immagini:

- 1) Gente che passa
- 2) rapida
- 3) luci che brillano
- 4) vetture che corrono
- 5) rapide
- 6) Bigia-Ginevra sa d'esser bella
- 7) Elegantissima
- 8) Una figurina di porcellana
- 9) Le gambe velate di una ragnatela d'argento.

Si pensi, infine, a “[...] quella zazzera bionda (...) come fa a vedersela se non ha lo specchietto e le vetrine non sono aperte?” che è una (incosciente) montaggio alternato tra ripresa “in oggettiva” e “in soggettiva”.

Ma veniamo al nostro motivo. Bigia quando è al cinema diventa la *protagonista*. Abbiamo una autentica immedesimazione. Ella entra nello schermo e vive il processo di identificazione in modo assoluto. Il suo stato di *credenza* (v. § 9) è al massimo grado. Tanto è che anche durante la settimana, nello stato di veglia, continua a vivere una vita doppia. Si reca al cinema, come farà la Cecilia di Allen, per sfuggire alla monotonia della vita quotidiana. Perché quella vita *di là dallo schermo* è più vera di quella normale, cioè vera. A confermare la effettiva fusione tra le due vite, la Negri inventa, come detto sopra, un finale sorprendentemente d'avanguardia (sarebbe piaciuto a un Desnos, a un Majakovskij, a Delluc). Dal cinema esce non Bigia ma Bigia-Ginevra, ed ella continua il film (per lei) vero di *qua dello schermo*, in quella scialba vita che può trasformarsi in vera solo attraverso la trasfusione di quella dello schermo. L'unico modo per essere *nella* vita è morire da protagonista della finta vita. L'unico modo per entrare nella vita è entrare nel set cinematografico, nella vita finta-vera; è accettare il mondo dello spettacolo

almeno: *Ne ela* (*Domenica*, 1924) di Peter Jilemnický; *Kino. Posveceno Mae Murrayvoy* (*Cinema. Dedicato a Mae Murray*, 1925) di Eugen Šarin; *Pera Cibuk i cowboy* (*Piero Canna di pipa e i cowboy*, 1925) di Boško Tokin.

come mondo vero. Il mondo ricostruito come il mondo del nostro quotidiano vivere. Il *luogo fittizio* della finzione come *luogo reale*. La con-fusione tra set e vita, inaugurata da Pirandello, è ormai completa. L'occhio del cinema è diventato l'occhio di Bigia: ma anche il suo assassino. Esattamente come in *Si gira...* l'occhio della macchinetta. *Cinematografo*, in quanto storia di un dispositivo finzionale che *entra* nella vita, cambiandola, anticipa, sotto questo aspetto, il noto film di Michael Powell, *Pepeeng Tom* (1970).

5. La doppia identità del personaggio e dello spettatore

Secondo Roger Odin e Francesco Casetti si può studiare l'effetto del film dal punto di vista della semio-pragmatica, considerando il ruolo attivo dello spettatore perché “[...] dal suo sguardo dipende l'esistenza del film”³⁴.

Del resto Nasetti aveva già arricchito le competenze dello spettatore: se con la semiotica tradizionale (come ben sappiamo) questi era un arguto decifratore del testo, con l'introduzione dell'aspetto pragmatico, si trasforma in *coautore*³⁵ (una linea, lo ricordiamo, che in realtà parte da lontano, almeno da Romana Ingarden, e passando per Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser ed altri, giunge sino a Umberto Eco).

Odin, dal canto suo, agli inizi degli Ottanta (1983) ci ricordava che lo spazio della comunicazione “[...] è costruito insieme nel film: dall'autore [o produttore del messaggio] e dallo spettatore”³⁶. Nel definire il film di finzione Odin proponeva diverse operazioni cui la fiction ricorre affinché vi sia identificazione tra spettatore e film. “Operazioni” che io chiamerei – in termini jakobsoniani – *funzioni*: della figurativizzazione; della diegetizzazione; della mostrazione; della credenza; della narrativizzazione; della mostrazione; della *mise en phase*; della fittizzazione.

Ecco, tra queste funzioni, quello della *credenza* (“regime di sdoppiamento in base al quale lo spettatore è consapevole di essere al cinema mentre, allo stesso tempo fa esperienza del film a cui sta assistendo “come se fosse reale” è probabilmente quella più attivata dal nostro racconto.

Lo spettatore finzionale (o di primo livello, definito anche narratario: come il califfo ascoltatore delle storie di Sharâzad in *Le mille e una notte*) in Negri (come poi nella Cecilia di Woody Allen) vive il *raddoppiamento* di cui parla Odin. Raddoppiamento che è anche alla base della *malìa* di Serafino: egli filma per avere una copia dell'imprevisto. Nei nostri casi vi è una variante: la “consapevolezza di stare al cinema” cessa di essere tale in quanto categoria ontologica: la sala cinematografica non è più luogo di finzione: essa accoglie il mondo *altro* del film divenendo un tutt'uno reale (per Bigia), o consente allo

³⁴ R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano 1999, p. 275

³⁵ Cfr. Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano 1986.

³⁶ Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis cit, p. 276.

spettatore di entrare nel mondo *altro* che resta, ontologicamente tale, ma è altrettanto “vero”, o almeno, secondo la definizione di Lubomír Doležel, “possibile”³⁷. O, se si preferisce, la vita vera in sala e la vita finta sullo schermo sono, macluhianamente, reciprocamente, due estensioni (protesi) reciproche delle due realtà (realtà immaginata/realtà reale).

6. *Il set come specchio-sostituzione-continuazione della vita*

Dunque i nostri autori colgono un protagonista nel momento in cui la sua vita reale collide con il dispositivo cinema. Egli è quasi “mangiato” del “mostro cinema”, dal mostro della finzione. Serafino filma la tragedia, come farebbero oggi tutti: in ciò risiede la notevole intuizione di Pirandello. Il cinema, sembra dirci lo scrittore siciliano, ha l’obbligo etico di filmare tutto, anche l’orribile, poiché esso fa spettacolo; o, comunque, il girare diviene una sorta di maleficio della riproduzione della realtà. Un specchio obbligato della modernità finzionale.

Madamigella Ottempati sbalottata nella finzione reagisce dicendo che lei non è quella che gli altri vedono. Ma ormai tutti gli altri la vedono seguendo le leggi della finzione. Il mondo finto, ricostruito e assemblato nel set senza soluzione di continuità (Visnù accanto ai romani), è il mondo che lo spettatore vede come “vero”: il mondo dello spettacolo ormai ha sostituito quello dei libri storico-scientifici. La Ottempati è una vittima del meccanismo dello spettacolo. Ormai deve scomparire, mettersi da parte, come essere vero, perché un doppio, si è impossessato del suo autentico essere.

La coppia Albini-Ferri, quando giunge al convento dove lei ha studiato, riesce a vedere solo l’aspetto cinematografico, di quella porzione di mondo antico ancora non contaminata dalla globalizzazione dello spettacolo. È sintomatico che Gozzano ci presenti una delle suore, la vecchia insegnante della Albini, ormai cieca. Ella rappresenta il vecchio mondo *reale* che non può più produrre la visione di se stesso. Gli occhi della modernità sono quelli della coppia: vedere il mondo attraverso gli occhi-obiettivo della legge della finzione. Infatti lei ri-vede il posto dove ha studiato diverso da come lo ricordava: ella non può “vedere” che con occhi da set. Il lettore-spettatore mai avrà una visione del convento “come è”: ma solo l’immagine feltrata attraverso occhi che ormai *praticano* il mondo circolante attraverso i codici del cinema.

Bigia ama talmente il cinema che da tempo ha sostituito la sua vita con una immaginaria vita da set. Lei si comporta già come un personaggio cinematografico. Ma la scena della morte di Negri è sconvolgente per la sua forza filosofica. Uscita dal cinema ella in effetti non è entrata nella vita vera ma sta ancora nel film. Che per lei è la vita vera. Come nei casi estremi di

37. Cfr. Lubomir Doležel, “Possible Worlds and Literary Fiction”, in Umberto Eco, *Sei passeggiate nei mondi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

psicosi, dove il paziente sostituisce un suo mondo a quello oggettivo. La legge dello spettacolo, come un filtro, una malia, un incantesimo della modernità, ha trasportato Bigia nel set: il mondo oggettivo per lei non è interessante, come quello del cinema. Ella è uscita dal tempo vero per entrare nel tempo finto. O, per dirla con Debord, Bigia è uscita “ dal tempo ciclico [che] era il tempo dell’illusione immobile, vissuto realmente” per finire nel “tempo spettacolare” che è “il tempo della realtà che si trasforma, vissuta illusoriamente”³⁸.

I nostri tre autori ci dicevano, all’inizio del Novecento, attraverso la letteratura, ciò che il cinema realizzato da *La rosa Purpurea del Cairo*, passando per *Pleasantville*, sino a *The Truman Show* (1998) “teorizzerà anni dopo”: ossia imparare a *praticare lo spazio* altro.

“Praticare lo spazio”, scrive Michel de Certeau, citato da Marc Augé, significa riappropriarsi di un luogo-tempo al fine di “ripetere l’esperienza esaltante e silenziosa dell’infanzia: nel luogo si è altro e si passa all’altro.” Augé continua citando de Certeau sottolineando come “l’esperienza esaltante e silenziosa dell’infanzia è quella del primo viaggio, della nascita come esperienza primordiale della differenziazione, del riconoscimento di sé in quanto sé e in quanto altro, reiterata in quelle del camminare come prima esperienza pratica dello spazio e dello specchio come prima identificazione dell’immagine di sé.”³⁹. È quello che succede a Bigia, alla Attempati, alla coppia Albini-Verri. Essi cambiano attraversando spazi che li possono ricondurre in un mondo altro che è quello del cinema, ossia un *mondo migliorato*.

Ma il praticare questo spazio è anche metaestetico. Il racconto, sottolinea sempre de Certeau, attraversa e organizza degli spazi, dei luoghi e dei tempi, sino a diventare essi stessi *la scrittura* del racconto. Ecco che nei nostri testi l’adozione di alcuni codici di racconto cinematografico (flashback; primo piano; montaggio alternato; ecc.) in un contesto di “narrazione classica”, li caratterizzano come neo-testi letterari che si organizzano attraverso spazi e tempi *altri*, cioè provenienti dal cinema.

Questo racconto ci conduce in un posto (il set) che è un nonluogo. Ossia non è un luogo realistico ed istituzionale, dove si possa attivare “lo scambio allusivo di qualche parola d’ordine, nella convivenza e nell’intimità complice dei locatori”⁴⁰, bensì un “posto” sempre mobile, fatto di pezzi di realtà ricostruita, doppiamente falsificata al montaggio, dal sonoro, dai trucchi sintattici (dissolvenza, mascherino, taglio, ellissi, ecc.) ecc. Un modo finto (scrivono poi i teorici la scuola di Francoforte, attraverso Horkheimer e Adorno in *Dialettica dell’Illuminismo*) che la società borghese ha creato come luogo fittizio dove poter indirizzare i sogni irrealizzabili di milioni di persone. Lo sfogo delle masse. Storie di amore impossibili, viaggi irrealizzabili, vite in lussuosi appartamenti: ora, grazie al cinema, tutto è possibile con pochi cents.

³⁸ G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini-Castoldi, 2001.

³⁹ M. Augé, p. 78.

⁴⁰ M. Augé, p.73.

Le masse possono finalmente accedere, con il sogno ad occhi aperti, a quei luoghi che nella realtà sono proprietà di pochi.

L'uomo metropolitano del primo Novecento si proietta dunque in uno spazio-luogo e uno spazio-tempo ricostruiti, esattamente come farà il viaggiatore di massa dei decenni successivi. Viaggiatore che spesso viaggia rimanendo in casa: percorrendo l'itinerario dei nonluoghi dei depliant, della pubblicità televisiva, insomma di quegli spazi evocati e non vissuti ma agiti con la fantasia.

Si badi che il nonluogo del set è strutturalmente diverso dai nonluoghi elencati da Auge (stazioni, aeroporti, supermarket, ecc.): esso può essere anche letto come il suo contrario: ossia un "luogo". Ovviamente non un luogo reale, "antropologico", ma luogo finzionale. Infatti un racconto, come dicevamo sopra, in quanto tale, è comunque un racconto di viaggio; che diventa simultaneamente un doppio viaggio se consideriamo che è un andare dentro un mondo-copia.

Ma perché la letteratura primo Novecento sente il bisogno di tematizzare il luogo finzionale cinema? Certo, storicamente, si risponderà perché il cinematografo era ormai un luogo quotidiano di incontro, di racconto, di informazione sul mondo, finanche di espressione artistica. Crediamo, però, che il motivo filosofico basilare per il quale i letterati proiettino nei loro racconti il mondo del cinema, sia quello del suo specifico finzionale: quello di *copiare la realtà* in maniera sorprendente. La sua capacità di duplicare un luogo, anzi una infinità di luoghi. Duplicati. E a disposizioni di chiunque. Della possibilità, stando seduti in poltrona, di entrare in un altro luogo, agendolo. Proprio perché il cinema ci dà cuti i luoghi che volgiamo esso li trasformi in nessun luogo preciso, vivibile davvero. In definitiva a il cinema ci inganna: facendoci vedere, toccare, sentire dei luoghi, ci mantiene sospesi continuamente in un nonluogo.

Auge ci ricorda che il nonluogo "non crea né identità singola, né relazione, ma solitudine e similitudine". Ed infatti Bigia si isola come tanti spettatori che vivono la finzione esclusivamente in quanto fuga dalla vita reale. Anche Albini e Ferri sono fuggiti dalla realtà: lui dalla pittura, lei del teatro. Arti che mantengono un rapporto vivo con il pubblico. Ormai sono entrambi parte integrante dei loro set; per questo non comunicano più e la loro conversazione è ridotta a delle frasi vuote e ripetitive ("Che vitaccia!"). Per la medesima ragione Serafino non parla più con nessuno; ha deciso che il suo nonluogo è composto solo di immagini: di quella "realtà" che lui riesce a vedere solo attraverso la macchinetta.

Il nonluogo del set cinematografico che la letteratura coraggiosamente presenta agli inizi del Novecento, probabilmente senza averne piena coscienza, è un mondo che intriga gli autori. Essi (Pirandello, Gozzano, Negri, in Italia; Mansfield, Gomez de la Serna, Bosko Tokin, Majakovskij, Liviu Rebreanu in Europa) si sentono affascinati da un mondo ingannevole, disonesto, ma al contempo non possono negarne una certa malia: quella del non luogo che è tale perché lì si estrinseca il nuovo fare dell'uomo moderno: "praticare spazi e tempi altri".

