

Roberta Previtiera

Guido Furci

Pirandello per cominciare. Principio del montaggio e dinamiche di scambio nella letteratura modernista della prima metà del Novecento.

«Chroniques italiennes»

Série web, n. 18, 4/2010

Université de la Sorbonne Nouvelle

Pirandello per cominciare riflette sulla possibilità di applicare categorie estetiche proprie del linguaggio cinematografico alla letteratura modernista della prima metà del Novecento. Nella prima parte dell'articolo Furci si concentra sull'opera di Pirandello, analizzando brani tratti dai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e da *Uno nessuno e centomila*. Nella seconda parte l'analisi si sposta al campo della letteratura nordamericana, con riferimento a due scrittori fortemente influenzati dall'estetica cinematografica: Dos Passos e Faulkner.

Secondo Furci l'alternanza di piani diegetici distinti, caratteristica dei *Quaderni*, sarebbe particolarmente evidente nell'incipit del *Quaderno Terzo*, in cui assistiamo alla scena di una carrozzella tirata da «un cavalluccio sfiancato», che viene improvvisamente superata da un'automobile in corsa, diretta verso gli studi cinematografici della Kosmograph.

Come sottolinea Furci, riprendendo delle affermazioni di Simona Costa, Pirandello alterna due percezioni visive diverse, quella delle signore a bordo del veicolo a motore che sfrecciano a tutta velocità e si divertono vedendo «la carrozzella dare indietro, come tirata da un filo», e quella di Serafino, che, passata «la vertigine della macchina», si gode «la riposata visione della natura che lo circonda». Questo rapido succedersi di punti di vista, che per come è concepito fa pensare «a uno sketch di un breve film muto», sintetizza secondo Furci «quel mutamento prospettico indotto nell'uomo moderno dall'avvento della cosiddetta civiltà delle macchine» (p. 6).

Lontano dalle posizioni di quanti esaltavano il progresso nelle loro opere, Pirandello effettua una vera e propria scomposizione critica del reale che si riflette sulla pagina in una preferenza per le strutture aperte e inconcluse. La sua prosa è «l'espressione di un mondo irriducibile al significato, dove percepire la propria condizione d'estraneità al progresso significa non poter più sperare in nessuna forma di redenzione possibile» (ivi).

Sin dalle prime pagine assistiamo a un processo di meccanizzazione del protagonista, che si trasforma gradualmente in una macchina, dapprima rinunciando alla partecipazione al mondo che lo circonda e in un secondo momento trasformandosi in una sorta di voce fuori campo che si limita a registrare «senza sosta i frammenti delle esistenze altrui» (p. 7). Ed è in «questa sorta di annullamento del soggetto nella funzione percettiva ch'esso esercita» che si annuncia, secondo Furci, «il primo stadio di un'autonegazione, destinata ad esprimersi per mezzo di un graduale stravolgimento della topografia umana» (p. 8).

A differenza di quanto accadeva al protagonista de *Il fu Mattia Pascal*, in cui il «distacco» dal proprio corpo si produceva esclusivamente sul piano psicologico, nel caso di Serafino, esso avviene su un piano strettamente fisico: il personaggio si auto-identifica con una parte del suo corpo che, smettendo di appartenergli, si trasforma in una componente esterna, meccanica. Secondo Furci, «la sensazione è che laddove l'uomo non si metta al completo servizio della macchina, tanto da arrivare a introiettarne i modelli d'interpretazione del reale, essa lo faccia letteralmente a pezzi» (p. 9). Il personaggio, smembrato in parti del corpo meccanizzate e quindi autosufficienti, perde così il controllo sulle proprie azioni che si susseguono l'una dopo l'altra, come azioni parallele, senza nessun tipo di logica o gerarchia. Questo straniamento, che da un punto di vista stilistico si traduce in una predominanza di strutture paratattiche, produce sul piano della rappresentazione del personaggio un effetto simile a quella che in ambito cinematografico viene definita come una successione di particolari (intendendo per particolare quella figura che consiste nel mostrare a

distanza ravvicinata una parte del corpo isolata dal resto con il fine di creare un effetto perturbante nello spettatore).

Questo procedimento ricorre anche in *Uno, nessuno e centomila*, quando, durante l'episodio del furto, il protagonista Vitangelo Moscarda osserva le sue mani e sperimenta un'intensa crisi d'identità. Queste, ingigantite da una sorta di effetto zoom che le rende mostruose, sembrano aver smesso di far parte del suo corpo per cominciare a muoversi autonomamente. Ci troviamo così di fronte a una narrazione che procede attraverso immagini che sfilano l'una dopo l'altra in assenza di qualsiasi connettore logico-casuale. È innegabile che questa organizzazione narrativa si ispira fortemente al modello del montaggio cinematografico e che Pirandello non è l'unico a riproporre nei suoi testi dei modelli di ascendenza filmica.

Il montaggio è presente anche nell'opera di molti scrittori nordamericani, per esempio in *Manhattan Transfer*, il romanzo di John Dos Passos. Questo testo si caratterizzerebbe, infatti, secondo Furci, per una compresenza di materiali diegetici eterogenei, quali testate di quotidiani, insegne luminose, parole di canzoni, materiali che, per la loro abbondanza, svolgerebbero nel testo la funzione di vere e proprie voci narranti, informando ad esempio il lettore sull'ambientazione delle scene o sulla quantità di tempo passato tra una scena e l'altra. L'impressione che se ne ricava è di «vedere ripetuto sulla pagina un procedimento analogo a quello a cui si assisteva nei cinema, prima dell'avvento del sonoro, quando i film “non erano autosufficienti, e perché l'azione fosse comprensibile dovevano essere commentati in diretta da qualcuno presente in sala”» (p. 21). Ma di montaggio si può parlare anche nel caso del romanzo di Faulkner *The sound and the fury*. Qui l'azione viene evocata da una serie di voci narranti che, dialogando tra loro, propongono versioni differenti, spesso discordanti, di una stessa vicenda.

Oltre alla scarsa attendibilità dei narratori, questo testo presenta secondo Furci un'ulteriore difficoltà. Essa risiederebbe nel fatto che la narrazione non procede attraverso immagini reali ma attraverso un susseguirsi di pensieri che, prodotti spesso da associazioni inconsapevoli, si sovrappongono agli oggetti tangibili, finendo per assumerne i contorni. Questa compresenza di più immagini che si fondono l'una nell'altra sembrerebbe voler riproporre sulla pagina scritta un procedimento estremamente utilizzato al cinema, quel famoso *fondus enchaîné* che, utilizzato già ai tempi di Méliès, passò all'italiano con il nome di dissolvenza.