

SILVIA ACOCELLA

*Pirandello (st)ridens.
Dall'Humor scisso alla «risata dianoetica»*

In

Letteratura e Potere/Poteri
Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Catania, 23-25 settembre 2021
a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana
Roma, Adi editore 2023
Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA ACOCELLA

*Pirandello (st)ridens.**Dall'Humor scisso alla «risata dianoetica»*

*Se già in Leopardi «la disperazione aveva sempre nella bocca un sorriso» (Dialogo di Timandro e di Eleandro), nel tempo «ridicolissimo e freddissimo» della modernità europea sempre più diventa il riso, invece del pianto, la maschera del dolore. Dopo il recupero dei percorsi teorici sviluppatosi intorno a questa tematica, nei saggi degli anni '80, e la messa a fuoco del concetto schlegeliano di «farsa trascendentale», sarà ricostruito il nuovo campo semantico che il termine “tragico” acquista nell'universo pirandelliano. Fondamentale per questa risemantizzazione è l'accostamento tra tragico e umoristico che affiora nella parte finale di *Komik und Humor* di Theodor Lipps (1898). La risata «stridula» della Figliastrà, nella riscrittura del 1925 dei Sei personaggi, è un'eco, tra le tante, delle zone inconciliate dell'umorismo di Lipps. Riemergono, nel suono di questo stridore dissacrante, le antiche radici della risata sardonica che, sul volto del Melmoth di Maturin, Baudelaire aveva visto come una «contraddizione vivente» destinata a lacerare e bruciare «le labbra del riso umano» (Dell'essenza del riso). Il suo suono, diffondendosi, agghiaccia: è lo stesso suono della risata «dianoetica» di Beckett, sorta da una «scorticazione dell'intelletto», prodotta sul vertice del disincanto: «la risata delle risate, il risus purus, [...] in una parola la risata che ride [...] di tutto ciò che è infelice» (S. Beckett, Watt, a cura di G. Frasca).*

L'accostamento al sublime è la prima fonte della risata stridula pirandelliana, un crepitio simile al siciliano *risu di babbaluci*,¹ dovuto al contatto con l'*Erbabenheit* del tragico. Un sublime rovesciato un secolo prima, da J.P. Richter che, per uno strano equilibrio tra pieni e vuoti, compensa l'eclissi moderna del tragico con l'ingombro del grottesco.

Se la poetica del grottesco già con Victor Hugo si rivelava prassi efficace a rendere la complessità del moderno era soprattutto, infatti, per quella sovrapposizione di ridicolo e sublime² che avrebbe prolungato le sue forme nel Novecento.³

La mediazione che Hugo tentava tra grottesco e sublime era però ancora funzionale al raggiungimento dell'armonia dei contrari. Nella letteratura modernista⁴ è la *dissonanza* la nota dominante del grottesco, il suono della sua «bocca spalancata»⁵ che si diffonde nel vuoto di un tragico ormai impossibile.

All'inizio degli anni Venti Pirandello, nel punto più sperimentale della sua svolta teatrale, si serve proprio del grottesco come campo di prova per testare la saldezza del suo sistema teorico.

¹ *La lumaca sul fuoco* è l'immagine metaforica che G. BUFALINO sceglie in *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990.

² Passa attraverso l'eclissi della scrittura sublime, la risemantizzazione del tragico novecentesco: Pirandello, Bracco, Moravia, Gadda, Betti, Pasolini, Testori, Luzi rappresentano alcuni dei percorsi tentati, dalla crisi di inizio secolo alla società dello spettacolo, in cerca di un tragico moderno «impossibile». Il processo generale di desublimazione ha il suo fondamento nella contaminazione con il terreno del tragicomico, della parodia, del grottesco e dell'assurdo. Per un contesto più ampio su cui inquadrare questo discorso mi sia consentito il rinvio a S. ACOCELLA, *La “farsa trascendentale” di Pirandello come proiezione d'ombra del gesto tragico*, in Rosa Giulio (a cura di), *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Napoli, Liguori, 2013, 359-371.

³ V. HUGO, *Sul grottesco*, trad. it. e cura di M. Mazzocut-Mis, Introduzione di E. Franzini, Milano, Guerini e Associati, 1990, p. 13.

⁴ Per l'uso delle categorie di *modernità* e *modernismo* seguiamo la scansione proposta da Romano Luperini (messa a punto in R. LUPERINI, M. TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012), per collegare le forme del modernismo primo novecentesco (che, pur mantenendo i rapporti con i maestri del moderno, presuppongono la rottura epistemologica di Nietzsche, Bergson, Freud), all'idea di *soglie* e *fratture* di Barnaba Maj (B. MAJ, *Idea del tragico e coscienza storica nelle “fratture” del moderno*, Macerata, Quodlibet, 2003), in particolare a quella nuova percezione del tempo e dello spazio tra Otto e Novecento che Stephen Kern, da Maj stesso tradotto, ha profondamente scandagliato. (S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, trad. it. di B. Maj, Bologna, Il Mulino, 1988).

⁵ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, 347.

L'immagine inattesa di un mandorlo in fiore spunta dalle pagine critiche del primo saggio sul grottesco. Si tratta di una fioritura illusoria sui rami ormai spogli di un albero morto, dove una pioggia primaverile lascia «incrostate, in strani e pur naturali rabeschi» una moltitudine di «lumachelle bianche»;⁶ un inganno, dunque, ma anche un incanto per gli occhi.

Proviene, questo fiorire “per burla”,⁷ da versi giovanili⁸ e, nel terreno sperimentale degli anni Venti, dove tante forme della produzione pirandelliana acquistano nuova consistenza, la luce di un «bollicchio iridescente» che nasconde «lo sintonimento dei rami»⁹ finisce per farsi emblema di un'arte modernista.¹⁰

Pirandello pubblica a distanza di pochi giorni, nella stessa sede, l'articolo *Ironia*, riprendendo il discorso, ma inquadrandolo questa volta nelle linee moderne del grottesco teatrale.¹¹ Il rimarcare i passaggi cruciali del suo percorso teorico porta allo scoperto il collegamento con il fulcro di tutto suo sistema di pensiero, cioè con quel saggio su l'*Umorismo*¹² che proprio in quell'anno rivede e aumenta per la nuova edizione Battistelli.

A segnalare il contatto tra i due testi è la ripresa del concetto di *farsa trascendentale*: una «perpetua parodia» che è fatta risalire all'ironia, in particolare a quella filosofica dei romantici tedeschi. La definizione di *farsa trascendentale* di Schlegel si rivela appropriata anche per i grotteschi moderni.:

Anche una tragedia, quando si sia superato col riso il tragico attraverso il tragico stesso, [...], può diventare una farsa. Una farsa che includa nella medesima rappresentazione della tragedia la parodia e la caricatura di essa, ma non come elementi soprammessi, bensì come proiezione d'ombra nel suo stesso corpo, goffe ombre di ogni gesto tragico.¹³

⁶ L. PIRANDELLO, *Immagine del “grottesco”*, «L'Idea Nazionale», 18 febbraio 1920, ora in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006, 1077-1080. In questo articolo, Pirandello si serve dell'immagine di un albero dai rami spogli che, dopo una pioggia violenta, appare ricoperto da un'illusoria fioritura di «bianche lumachelle», per descrivere una «stravaganza [...] contagiosa» all'interno delle opere contemporanee: «la stravagante voglia di morire e d'apparire, così, un bel giorno, fiorite per burla». Come «la caduca illusione della primavera», quel «bollicchio iridescente» delle lumachelle nasconde in realtà «lo sintonimento dei rami» (Ivi, 1079-1080).

⁷ *Ibidem*.

⁸ L. PIRANDELLO, *Gara*, in Id., *Zampogna*, in Id., *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1993⁵, 600.

⁹ PIRANDELLO, *Immagine del “grottesco”...*, 1079.

¹⁰ Per l'uso delle categorie di *modernità* e *modernismo* seguiamo la scansione proposta da Romano Luperini (recentemente messa a punto in R. LUPERINI, M. TORTORA, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012), per collegare le forme del modernismo primo novecentesco (che, pur mantenendo i rapporti con i maestri del moderno, presuppongono la rottura epistemologica di Nietzsche, Bergson, Freud), all'idea di *soglie e fratture* di Barnaba Maj (B. MAJ, *Idea del tragico e coscienza storica nelle “fratture” del moderno*, Macerata, Quodlibet, 2003), in particolare a quella nuova percezione del tempo e dello spazio tra Otto e Novecento che Stephen Kern, da Maj stesso tradotto, ha profondamente scandagliato. (KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento...*).

¹¹ L. PIRANDELLO, *Ironia*, «L'Idea Nazionale», 27 febbraio 1920, ora in Id., *Saggi e interventi...*, 1081. Lo sfondo letterario e teatrale è quello delineato dalle indagini di Gigi Livio (in particolare, si veda G. LIVIO [a cura di], *Teatro grottesco del Novecento*, Milano, Mursia, 1965), che dal «teatro del grottesco» giungono fino al «teatro della contraddizione». Per una riflessione sul grottesco pirandelliano attraverso la categoria del tragicomico si veda B. ALFONZETTI, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, Catania, Cuecm, 1984.

¹² Per una messa a punto teorica della centralità di questo saggio nella poetica pirandelliana, si rinvia a A.R. PUPINO, *Pirandello poetiche e pratiche di umorismo*, Roma, Salerno editrice, 2014, dove *L'umorismo* è considerato in una prospettiva storica e dinamica, attraverso il confronto delle due diverse edizioni.

¹³ PIRANDELLO, *Ironia...*, 1081. Un'ombra, questa proiezione parodica del gesto tragico, che acquista peso sulle tavole dei palcoscenici pirandelliani, diventando punto gravitazionale. Attraverso il recupero del concetto schlegeliano di “farsa trascendentale”, Pirandello delinea, con sempre maggiore consapevolezza, una nuova

Ricorda, questa goffa ombra, la «bava di luce» delle lumachelle: un *trucco* che stona e si porta dietro tutto il carico di un ingombro artificiale, ma che proprio per questo consente di mantenere in piedi le figure di personaggi esposti ai «mali influssi»¹⁴ di un universo copernicano. Esattamente come il «trucco di bambola»¹⁵ e la tintura innaturale di Enrico IV: immagini posticce e stridenti poste sulla più tragica e ostinata delle mascherate.

Nel saggio *Ironia*, tuttavia, si distingue una frase che, pur avendo il rilievo netto di una formula, non corrisponde agli stilemi pirandelliani: il *superamento* «del tragico attraverso il tragico stesso»¹⁶ è, infatti, un calco diretto che riconduce alla matrice di queste riflessioni. Si tratta di *Komik und Humor* di Theodor Lipps, un trattato tedesco,¹⁷ pubblicato nel 1898;¹⁸ è un testo cruciale per i suoi effetti, soprattutto per quelli collaterali e non previsti, sulla formazione di un autore precocemente in contatto con il mondo germanico. Come studente universitario a Bonn ebbe modo di seguire Lipps e le lezioni del suo corso *Ästhetik des Komische und Tragischen* (*Estetica del comico e del tragico*), lesse in seguito *Komik und Humor* e quando negli anni Venti, in piena sperimentazione delle forme teatrali, tornò a confrontarsi con le categorie di tragico, umoristico e grottesco, intorno alle pagine di questo trattato si era ormai addensata una nebbia di personaggi amletici, ragionanti, sospesi in una

sfera del tragico che, proprio nel rovesciamento delle sue arcaiche forme, ritaglierà nel Novecento un'estrema possibilità di esistenza. È, del resto, proprio durante gli anni Venti, il decennio delle sperimentazioni più radicali, che egli compone le sole tre opere definite come «tragedie»: *Enrico IV* (1922); *La vita che ti diedi* (1923); *Diana e la Tuda* (1927).

¹⁴ Alludiamo a un noto passo de *Il fu Mattia Pascal*, agli effetti di un buco in un «cielo di carta», squarciatosi all'improvviso, durante un'immaginaria rappresentazione dell'*Elektra*, sopra la testa di un Oreste - marionetta automatica. Il suo sguardo resta fissato su quello strappo che, mentre slega ogni gesto dalle fila di destini posticci, lascia penetrare dall'alto «mali influssi», trasformandolo irreversibilmente in un Amleto perplesso e moderno. (L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2 voll., 1990, vol. I, 467). Così Mazzacurati descrive questa *ruina coeli*: «Sotto quel cielo artificiale, il cielo del lungo sogno antropocentrico, ora si muovono solo marionette sociali, un'umanità meccanica prodotta dalla serialità, avvolta con evidenza grottesca dallo spazio chiuso dell'ideologia». (G. MAZZACURATI, «*Il fu Mattia Pascal*»: *l'eclissi del tempo e il romanzo interdetto*, in Id., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, 229).

¹⁵ L. PIRANDELLO, *Enrico IV* in Id., *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 4 voll., 1986-2007, 813.

¹⁶ La citazione della formula prevede una significativa interscambiabilità tra *tragico* e *comico*. Nel saggio de *L'umorismo*, infatti, si leggeva «Sentiamo in somma che qui il comico è anche superato, non però dal tragico, ma attraverso il comico stesso». (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, introduzione di Salvatore Guglielmino, Milano, Mondadori, 1986, 106). In nota, Pirandello dichiara già nella prima edizione del 1908 la fonte, prendendo tuttavia le distanze dal sistema teorico del filosofo tedesco: «Applico qui la formula del Lipps che definisce appunto l'umorismo: "Erhabenheit in der Komik und durch dieselbe" [...]. Ma come spiega questo superamento del comico attraverso il comico stesso? La spiegazione che dà il Lipps non mi sembra accettabile per quelle stesse ragioni che infirmano tutta la sua teoria estetica. Vedi su questa la critica del Croce nella seconda parte della sua *Estetica*, p. 434». (Ivi, 876-877).

¹⁷ *Komik und Humor* di Theodor Lipps risulta parzialmente tradotto, e solo in minima parte, all'interno dei saggi di Cometa, Guglielmino, Ghidetti e Casella: M. COMETA, *Pirandello e Lipps: Due letture psicologiche dell'umorismo*, in S. MILIOTO, E. SCRIVANO (a cura di), *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984, 303-316; S. GUGLIELMINO (a cura di), L. Pirandello, *L'umorismo*, con le traduzioni dei passi in tedesco di Giuliano Stibelli, Milano, Mondadori, 1986, E. GHIDETTI (a cura di), *Pirandello. L'Umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti, 1994; P. CASELLA, *L'Umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Firenze, Edizioni Cadmo, 2002.

¹⁸ Th. LIPPS, *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*, Hamburg und Leipzig: Verlag von Leopold Voss (Beiträge zur Ästhetik, hrsg. von T. Lipps und R.M. Werner, VI), 1898 (d'ora in poi citato con la sigla *KuH*). Il volume esce nel 1898 e non nel 1896, come riporta la Casella. Le traduzioni proposte in questa sede sono a cura di Sigrun Wolf.

condizione irredimibile di perplessità per una «contraddizione inappianabile»,¹⁹ a una costitutiva inconciliabilità che è anche l'ultima possibilità offerta al tragico novecentesco.

Ebbene, larga parte di questa *inconciliabilità* proviene proprio da Lipps, ma non dalla struttura portante del suo edificio teorico, piuttosto da alcune pagine pericolosamente esposte più di altre alla contraddizione. Quanto più avanza nelle pagine di *Komik und Humor*, tanto più, infatti, Pirandello si allontana dal solco principale e dal centro gravitazionale dell'idealismo, trovando infine il punto di appoggio per la sua personale visione del mondo in uno stadio intermedio, dove tutto è sdoppiato e ancora molto lontano dalle sintesi etiche del sistema lippsiano.

L'autore de *L'umorismo* e di opere che non concludono sceglie di non procedere, di restare a questo livello provvisorio, e non solo perché a un sublime che si realizza a tali altezze egli da tempo ha smesso di credere, ma anche perché dove domina la scissione e le ombre si fanno più fitte, si annida feconda la realtà brulicante dei suoi personaggi. I loro corpi grotteschi, in questa terra di mezzo, sono molto simili a quell'albero dai rami contorti e ormai secchi, che finisce per ricoprirsi dell'illusione effimera di lumachelle.

Come quel trucco che più volte *imbelletta* le figure umoristiche del suo universo e che appare tanto più dolorosamente ridicolo quanto più è segnato dal tempo il volto che si vorrebbe coprire. Non è un caso che il belletto di una donna già vecchia sposata a un uomo giovane, surrogato materiale di un desiderio irrealizzabile, venga inserito come campo di prova del passaggio dall'avvertimento al *sentimento del contrario* proprio nell'edizione del 1920 dell'*Umorismo*, insieme ai noti brani della polemica con Croce sull'indefinibilità dell'umorismo, e in genere di tutti gli stati psicologici, come 'arte'. Perché ogni mascherata è immediatamente messa a nudo, adoperata come varco per un discorso sull'interiorità che dietro di essa si nasconde. Sulla scorta della *Critica estetica* del Cesareo, Pirandello è del tutto concorde, infatti, con Lipps riguardo la coincidenza di analisi estetica e analisi psicologica.²⁰

Sin dalla prima edizione del 1908, anzi, egli si colloca dichiaratamente in questa tradizione, quando parla di approccio «estetico psicologico», una dizione che compare già nel sottotitolo di *Komik und Humor*.²¹

La maggiore e più duratura influenza del trattato tedesco ci sembra però provenire, proprio perché meno esplicita, non dai capitoli direttamente citati, il XVI e il XVII, ma dall'indugiare di Lipps intorno alla definizione di umorismo scisso racchiusa nel capitolo XVIII: si tratta di un grado intermedio che, rendendo visibile il punto di contatto tra umorismo e tragico, ammette la persistenza di forme dissonanti. Qualcosa che, a metà del processo, insomma, *stride*, come tutto quello che è oggetto di tensioni opposte.

¹⁹ F. VERCELLONE, *La dialettica del tragico*, in PETER SZONDI, *Saggio sul tragico* [1961], a cura di F. Vercellone, introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 1999, 158.

²⁰ «L'artista, in fondo, non fa altro che definire e rappresentare stati psicologici». (PIRANDELLO, *L'umorismo*, introduzione di S. Guglielmino, Milano, Mondadori, 1986, 785). Per l'edizione de *L'umorismo* Ferdinando Taviani ha scelto di pubblicare nella collana dei «Meridiani» quella del 1908, essendo quella del 1920 «abbastanza diffusa in edizioni ben curate e commentate». (L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi...*, 1567). Fissandosi la specola della nostra indagine all'altezza cronologica degli anni Venti, è all'edizione Battistelli, con le sue integrazioni e aggiunte, come quelle appena citate, che faremo riferimento. In quella curata da Guglielmino, inoltre, compaiono le traduzioni dei passi in tedesco di G. Stibelli, utilizzate da quasi tutta la critica successiva.

²¹ COMETA, *Pirandello e Lipps...*, 307. Il sistema teorico di Lipps ha un residuo etico che Pirandello non condivide e dal quale dichiaratamente prende le distanze, ma molte sono le affinità di impostazione tra i due trattati dedicati all'umorismo, ricorrenti le presenze delle stesse categorie dell'estetica di fine Ottocento e formalmente simile l'approccio e l'impianto.

Lipps definisce il tragico «fratello» dell'umorismo²²; puntando sul movimento di «congestione», di «stasi psichica» (*psychischen Stauung*) si collega al sublime kantiano, teorizzando una *Erhabenheit*, una «sublimità» (riflessa nel termine più neutro «superamento» di Pirandello) dell'umoristico.²³ Da questa prospettiva, l'*Humor* si rivela, pertanto, un fenomeno molto più legato al tragico che al comico. Se sono «fratelli che difficilmente si fanno distinguere»,²⁴ tanto da essere l'uno necessario alla comprensione dell'altro,²⁵ è per la coincidenza del processo fondamentale della *Stauung*, un rallentamento che innesca tensione: la particolare dismisura dell'«asprezza» consente a umorismo e tragico di «*toccarsi direttamente*»,²⁶ lo *stridore* è il suono prodotto da questo contatto, mentre il movimento, bloccandosi, raggiunge un'altezza psichica maggiore, una *Spannung* dice Lipps.²⁷

Questo aumento dell'intensità psichica fino al recupero di una *Erhabenheit* è dunque necessariamente legato alla sospensione dell'azione, a un blocco che quanto più dura, tanto più rivela.

Siamo insomma nello stesso campo della «dialettica bloccata» di Benjamin, di quell'arresto di ogni processo che diventa «immagine di sogno».²⁸

Perciò, nella tripartizione dell'umorismo che Lipps propone in base all'intensità dell'asprezza dei conflitti (conciliato, scisso, riconciliato), è soprattutto il grado intermedio dell'umorismo scisso²⁹ quello più pirandelliano, che esattamente a metà tra due opposti, può produrre un nuovo suono che sostituisca lo stridore di denti delle fiamme infernali.

Lo definirei *umorismo inconciliato, un-versöhnten*, adoperando lo stesso termine che in Said connota l'umanesimo tragico e quello *stile tardo* tipicamente modernista che, comunicando attraverso i vuoti senza cercare sintesi o saggezze olimpiche, si fissa in un'immobilità «lievemente inclinata rispetto all'universo».³⁰

L'umorismo scisso diventa, insomma, una sorta di uscita laterale che consente a Pirandello di distaccarsi da Lipps e di mantenere in atto tutti i conflitti irrisolti, di imprigionare i personaggi in un'oscillazione continua, dolorosa, che alla fine ferisce, sfigura e si manifesta con scoppi di stridule risate.

Le radici di questo ghigno perturbante si allungano nella risata sardonica, «l'espressione più alta dell'orgoglio» che, come già diceva Baudelaire, commentando il *Melmoth* di Maturin, «adempie in

²² «L'umorismo e il tragico sono fratelli». (*KuH*, 215).

²³ «[...] il comico ingenuo è nel passaggio tra comico e umoristico, la cui essenza è sublimità e cioè sublimità nel comico e attraverso il comico stesso». (*KuH*, 112). E più avanti la formula si ripete identica: «L'umorismo è sublimità nel comico e attraverso il comico stesso». (*KuH*, p. 243). È quest'ultimo il passaggio in cui Pirandello traduce *Erhabenheit* con «superamento», facendo sua la dinamica di una sublimità che dal comico conduca alla dimensione dell'umorismo. Il procedimento si ripete anche nella concezione di un «tragico superato dal tragico stesso», attraverso lo stesso processo della stasi psichica.

²⁴ Questo il concetto ribadito nelle ultime pagine del trattato di Lipps. (*KuH*, 260).

²⁵ «Accanto all'umorismo - e non accanto al comico - sta il tragico. Non si finisce mai di considerare questi due fratelli. Allora avranno entrambi un'aria di famiglia. C'è da aspettarsi che la comprensione dell'uno dei fratelli racchiuda in sé una parte sostanziale della comprensione dell'altro». (*KuH*, 220).

²⁶ *KuH*, 260.

²⁷ «La sofferenza può portare alla luce il grande insospettato, rivelare le fibre più fini della personalità, far risuonare le corde più nascoste». (*KuH*, 231).

²⁸ W. BENJAMIN, *Parigi, la capitale del XIX secolo. Progetti, appunti e materiali 1927-1940*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1986, 15.

²⁹ *KuH*, 246.

³⁰ Cfr. E.W. SAID, *Sullo stile tardo*, Traduzione di Ada Arduini, Prefazione di Mariam C. Said, Introduzione di Michael Wood, Milano, il Saggiatore, 2009, 14. La definizione di un'immobilità «leggermente inclinata rispetto all'universo» è tratta dalla lettura di Forster in Kavafis, riportata da Said (Ivi, 140).

eterno la sua funzione, lacerando e bruciando le labbra del riso umano che non conosce remissione». ³¹ Il suo suono, diffondendosi, agghiaccia.

È lo stesso suono della *risata dianoetica* di Beckett (Esslin), che nascerà da una «scorticazione dell'intelletto», nel cuore del Novecento e sul vertice del disincanto: è «il *risus purus*, la risata che ride del ridere, quella contemplativa, è [...] in una parola la risata che ride [...] di tutto ciò che è infelice». ³²

Quando circola nelle sue prime manifestazioni sui palcoscenici pirandelliani, la *risata dianoetica* non solo tende a isolarsi, a echeggiare nel vuoto senza riempirlo, ma acquista una nuova forza di cancellazione. Il suo suono che brucia le labbra dilaga, infatti, sulla scena annientando ogni altra forma di riso.

Nelle tre opere che Pirandello definisce «tragedie», *Enrico IV*, *La vita che ti diedi*, *Diana e la Tuda*, non c'è più posto per l'antica forma della risata naturale.

A cominciare da Enrico IV che, dopo aver gettato la sua maschera e aver coinvolto i consiglieri in «una bella, lunga, grande risata» che li aveva sgomentati, ne censura le «burla» ormai fuori posto.

Tornando a ridere come un pazzo dice loro, occhi negli occhi: «Ma lo vedete? Può diventare anche terrore, codesto sgomento, come qualcosa che vi faccia mancare il terreno sotto i piedi e vi tolga l'aria da respirare». ³³ Poi annienta il solo ipotizzato riso di sollievo di Belcredi, scoppiando a ridere e occupando tutto lo spazio, trascinando come un tiranno gli altri che intorno «ridono ma sconcertati», ³⁴ assorbiti da quel suono cupo.

Solo Matilde, l'unica sul palco capace di leggere negli occhi del Grande Mascherato, non ride.

Un indizio, questo, di cui tener conto, se è vero che con la sua «bocca bella e dolorosa», proprio lei era stata la fonte di una risata già capace di attraversare e riempire tutto il palco: «stridula», precisa la didascalia, servendosi dello stesso identico termine che, di lì a poco, nel '25, avrebbe modificato da fisica a metafisica la prima risata della Figliastro dei *Sei personaggi*, ancora semplicemente «fragorosa» nell'edizione del '21.

In questa nuova, radicale riscrittura dei *Sei personaggi*, le risate della Figliastro aumentano notevolmente: da quattro diventano dieci, e sempre più incontrollabili, fino a spingere la protagonista addirittura con le mani a tapparsi la bocca, nel tentativo vano di contenersi. Ma soprattutto *stridono*, fendendo lo spazio e annientando ogni altro riso con il loro suono raggelante.

Non è dunque un caso che il '25 all'Odescalchi, approfittando della cancellazione della quarta parete, spetti alla risata stridula della Figliastro chiudere l'opera e diventare l'ultimo atto compiuto in quel nuovo spazio metateatrale: senza più freni, nella bocca dell'unico personaggio ancora «in cerca», scende dal palco alla platea, corre attraverso il corridoio, tra le poltrone, e anche dopo che è scomparsa dalla sala, il suo suono persiste nel ridotto, oltre i limiti riservati alla finzione teatrale. Dall'altro lato, sul palco, come inchiodate, rimangono invece le ombre degli altri personaggi, visibili in controluce, dietro un fondalino illuminato «per sbaglio» nella fitta oscurità che le rende già cinematografiche, dando loro sostanza di ombre luminose. Per noi conta è che siano «grandi e spiccate», avvolte quasi da un'aura e ingigantite proprio da quella sublimità, quell' *Erbabenheit* che nel trattato di Lipps si intensificava nel prolungarsi della stasi psichica.

³¹ C. BAUDELAIRE, *Dell'essenza del riso*, in Id., *Scritti sull'arte*, a cura di E. Raimondi e G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1981, 144.

³² S. BECKETT, *Watt*, a cura di G. Frasca, Torino, Einaudi, 1998, 43.

³³ L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, in Id., *Maschere nude ...*, 846-847.

³⁴ Ivi, 862.

Anche nella scena finale dell'*Enrico IV*, ad azione conclusa, il Grande Mascherato aveva reso smisurata la sua grandezza, restando bloccato al centro della sua recita medievale dopo il suo ultimo gesto di pazzo. Mentre tutto intorno si spegne, i suoi occhi rimangono a brillare nel deserto della sua follia, umoristicamente inconciliati.

Nella stasi psichica dilatata non è dunque solo un blocco dell'azione che si genera: compare anche una luce, quasi un'aura, che si irradia da corpi sconciati, intempestiva

È quella tardività che per Said nel modernismo accende di bellezza i «paesaggi in sfacelo».³⁵ Un bagliore fuori tempo, che non coincide con armonie celesti o saggezze olimpiche: ingannevole, è vero, ma anche incantevole.

Esplorendo sul palco, ciò che stride lascia dietro di sé una traccia di luce.

Come quella bava di luce fiorita sui rami «scontorti», incontrata all'inizio di questo percorso, nella quale pure spuntavano, «a tentoni», gli occhi delle bianche lumachelle:

Guardate qui che bollichio iridescente. [...] fa pure un bel vedere questa bava che luce [...]³⁶

La lumaca che sul fuoco stride, immagine emblema di questo percorso, è la stessa che lascia la scia di un bagliore, simile a quello di tutte le creature lucciolate che abitano l'universo pirandelliano, perché in quello sconfinato «bujo pesto» ogni punto che, stridendo, lacera il nero, diventa punto luce.

³⁵ SAID, *Sullo stile tardo* ..., 150.

³⁶ PIRANDELLO, *Immagine del "grottesco"* ..., 1079.