

Domenica Elisa Cicala

Alpen-Adria Universität Klagenfurt

ASPETTI DEL COMICO TRA TRACONTRADDIZIONI E INCOMUNICABILITÀ. IL SOSTRATO LETTERARIO DI TU RIDI

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2014.008>

Dopo una parte introduttiva dedicata alla concezione pirandelliana del comico e alla sua idea di cinema come visualizzazione del pensiero, nel presente intervento ci si sofferma sull'analisi del sostrato letterario del film *Tu ridi*, trasposizione cinematografica di novelle di Luigi Pirandello realizzata con la sceneggiatura di Paolo e Vittorio Taviani nel 1998, e ci si propone di riflettere sul significato del comico che, espresso attraverso la risata, costituisce non solo l'oggetto della narrazione, ma anche lo strumento della rappresentazione cinematografica.

1. IL COMICO E L'ESIGENZA DELLA SCOMPOSIZIONE

A un primo sguardo al panorama degli studi che si affermano nel primo decennio del XX secolo si riscontra la presenza di varie teorie del comico che, con strumenti concettuali diversi e partendo da presupposti teorici eterogenei, perseguono l'obiettivo di definirne non solo le valenze etiche e gnoseologiche, ma anche quelle estetiche e ideologiche. Tra queste, Henri Bergson e il suo *Le rire* del 1900¹, Sigmund Freud e *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*

¹ Cfr. H. BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Alcan, Paris 1900; per una versione italiana cfr. H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari 1983.

del 1905², Luigi Pirandello e il saggio *L'Umorismo* del 1908³ possono essere citati come tre casi esemplificativi, interpretabili come portavoci dell'esigenza di inizio secolo di riformulare i linguaggi per riflettere sulle rappresentazioni delle tensioni dell'uomo moderno⁴. Poiché in quella che Patrizi (1997) definisce la «cultura del comico» (ivi, p. 9) si possono riscontrare tentativi efficaci di messa in discussione e in disordine dei cardini portanti di un sistema di valori ottocenteschi, si rivela fondamentale soffermarsi sul valore conoscitivo del riso e sui processi psicologici e culturali da cui esso trae origine per poterne cogliere le sottese implicazioni.

In particolare, per Bergson il comico e il riso da esso suscitato sono da intendere come gesti sociali di denuncia in grado di mettere a nudo la meccanicità della vita⁵; per Freud il rapporto tra comico e umorismo è da analizzare alla luce delle dinamiche psichiche che presiedono alla produzione del comico nel motto di spirito⁶; per Pirandello il comico e il riso sono causati da un elemento che è contrario rispetto a ciò che dovrebbe essere e permettono di cogliere il contrasto tra ciò che si vede e ciò che ci si aspetta di vedere. Mentre, infatti, l'umorismo è il «sentimento del contrario»⁷ che per opera della riflessione nasce in chi osserva una realtà che si propone come il contrario di ciò che dovrebbe essere, il comico, invece, è «l'avvertimento del contrario»⁸ e consiste in un'impressione superficiale che, senza coinvolgere la riflessione e senza andare in profondità sul perché della diversità, suscita il riso. Riflettendo su una possibile influenza degli studi di Freud su Pirandello e articolando il confronto su convergenze e punti d'incontro tra Bergson, Freud e Pirandello, a proposito delle evidenti e innumerevoli corrispondenze dell'opera pirandelliana con le altre due, Barilli (1987) afferma:

Conviene precisare che in questo caso si tratta di omologie dovute alla 'forza dei tempi', non risultando canali diretti tra l'autore siciliano e il francese e il viennese. Questi canali si stabiliranno più tardi, sollecitati dalla richiesta importuna dei commentatori. O in altre parole, siamo di fronte al caso classico del sistema dei vasi

² Cfr. S. FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Franz Deuticke, Leipzig und Wien 1905; per una versione italiana cfr. S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. it. di S. Daniele e E. Sagittario, Boringhieri, Torino 1975.

³ Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, /in/ M. Lo Vecchio Musti (a cura di), *Saggi, poesie, scritti vari*, Mondadori, Milano 1960, pp. 15–160.

⁴ A riguardo si rimanda a D. E. CICALA, *Umorismo ante litteram. La concezione umoristica pirandelliana in opere narrative anteriori al 1908*, Romanistischer Verlag, Bonn 2009, pp. 21–34.

⁵ Cfr. H. BERGSON, op. cit., p. 20.

⁶ Cfr. S. FREUD, op. cit., pp. 204–208.

⁷ L. PIRANDELLO, op. cit., p. 127.

⁸ Ibidem.

comunicanti che dimostrano chiaramente di aver attinto lo stesso livello, senza che a prima vista ci si mostrino i canali di collegamento. (ivi, p. 330)⁹

Per Pirandello scomponendo l'immagine, indagando i motivi che fanno apparire qualcuno differente dall'idea generale e comunemente accettata che gli altri hanno di lui, facendo lavorare la riflessione, si coglie l'aspetto umoristico che, «per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente *scomponne*, disordina, discorda». Se, dunque, il comico è ciò che fa ridere, l'umorismo è ciò che fa pensare e rende il riso amaro, «turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa»¹⁰. La scomposizione umoristica della realtà può essere intesa, pertanto, come tentativo di metterne a nudo le contraddizioni, di porre in discussione valori e prospettive acquisite, di rappresentare la vita come una recita teatrale, di cui la ragione ci sfugge e in cui le parti sono assegnate. Scomporre la realtà e con essa la vita significa interrogarsi sul suo senso e sulle assurdità del quotidiano per crearsi una propria visione del mondo.

Inoltre, tenendo in considerazione l'influenza esercitata su Pirandello dagli studi di Alfred Binet e osservando il modo in cui negli stessi anni i cubisti rappresentano lo spazio, appare opportuno considerare l'esigenza di scomporre come una sorta di filo rosso strettamente legato alla matassa dell'umorismo: come per Binet bisogna presupporre la coesistenza di personalità diverse nello stesso soggetto e per i cubisti lo spazio va frantumato in molteplici punti di osservazione, così anche per Pirandello la realtà va scomposta per cogliere l'essenza tragica nascosta sotto un'apparente comicità¹¹. In questa prospettiva, la precedente tradizione del comico¹² può essere messa a confronto con tipologie moderne di approccio alla realtà, in primo luogo con l'impostazione avanguardistica di inizio secolo che, come riba-

⁹ Sull'argomento cfr. R. S. DOMBROSKI, *Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo*, in P. D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palumbo, Palermo 1982, pp. 59-67. Su una possibile interpretazione dell'umorismo pirandelliano e il suo convergere con la nozione freudiana delle funzioni del linguaggio umoristico cfr. F. RAPPAZZO, *L'umorismo come 'tutela' regressiva*, in "Le forme e la storia" 1982, 3, pp. 99-112.

¹⁰ Ivi, pp. 131-132.

¹¹ Sulla scomposizione come elemento determinante nella concezione umoristica di Pirandello, /in/ Binet e nell'arte cubista cfr. D. E. CICALA, op. cit., pp. 30-34. L'opera di Binet a cui si fa riferimento è: A. BINET, *Les altérations de la personnalité*, Alcan, Paris 1892. Per approfondire l'influenza esercitata da Binet su Pirandello, tra gli altri, cfr. G. NAVA, *Arte e scienza nella saggistica di Pirandello*, /in/ P. D. Giovanelli (a cura di), op. cit., pp. 180-198.

¹² Riguardo al tema del comico nella letteratura italiana, tra i numerosi studi, cfr.: G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974; G. FERRONI (a cura di), *Ambiguità del comico*, Sellerio, Palermo 1983; N. BORSELLINO, *La tradizione del comico*, Garzanti, Milano 1986; S. CIRILLO (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana*, Donzelli, Roma 2005; P. GUARAGNELLA, *Forme del Ridere. Studi di letteratura italiana*, Pensa multimedia, Lecce 2007.

disce Patrizi (1997), vede nel comico «una funzione dissacrante e ‘anticostituzionale’» (ivi, p. 20), ma anche con le teorie di Bachtin, per il quale il «carnevalesco» è da intendere come un modo per rovesciare e contestare l’ autorità vigente¹³.

2. LA CINEMELOGRAFIA E LA VISUALIZZAZIONE DEL PENSIERO

Che il cinema già agli inizi del Novecento abbia attinto al patrimonio letterario per la realizzazione di opere cinematografiche che si proponessero come transcodificazione volta a raggiungere un vasto pubblico è un dato di fatto; e allo stesso modo, che l’atteggiamento degli intellettuali verso il nuovo mezzo non sia mostrato sempre entusiasta risulta altrettanto evidente dai numerosi studi critici che ne mettono in risalto le varie opinioni¹⁴. A tal proposito, esemplificativo appare il modo di porsi di Pirandello verso il cinema: il suo è un rapporto che può dirsi caratterizzato da ambiguità nella misura in cui, da un lato, appare segnato dalla consapevolezza dell’inevitabile affermazione del nuovo mezzo espressivo, ma, dall’altro, risulta contraddistinto dal mancato riconoscimento della sua qualità artistica¹⁵. Riguardo alla sua concezione in merito all’arte cinematografica Pirandello non lascia una sistematica formulazione estetica, ma affronta l’argomento in diversi scritti. Tra questi, nel romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* del 1925 trova espressione in diversi passaggi narrativi il suo atteggiamento contrario verso il cinema muto e il valore disumanizzante attribuito alla cinepresa in quanto macchina che uccide la vita¹⁶. In diverse lettere scritte

¹³ Cfr. M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 1979. Al di là degli ovvi punti di distacco, accenna a una possibile affinità fra la teoria del carnevalesco di Bachtin e l’umorismo pirandelliano G. PATRIZI, *Pirandello e l’Umorismo*, Lithos, Roma 1997, p. 28.

¹⁴ Tra gli innumerevoli studi sul rapporto tra letteratura e cinema cfr. G. P. BRUNETTA, *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna 1976; R. CAVALLUZZI, *Cinema e letteratura*, B. A. Graphis, Bari 2004; S. CORTELLAZZO, D. TOMASI, *Letteratura e cinema*, Laterza, Roma–Bari 2006; A. COSTA, *Immagine di un’immagine. Cinema e letteratura*, UTET, Torino 1993; N. DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all’altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003; G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003.

¹⁵ Tra i numerosi contributi dedicati al rapporto di Pirandello con il cinema cfr. F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991; S. MILIOTO, *La lezione cinematografica di Pirandello*, in/ E. Lauretta (a cura di), *Quel che il cinema deve a Pirandello*, Metauro, Pesaro 2011, pp. 7–21. Per ripercorrere il percorso di sviluppo degli studi pirandelliani sull’argomento cfr. S. MILIOTO, *Il cinema*, in/ E. Lauretta (a cura di), *L’opera di Pirandello nell’ottica dei vari convegni*, Lussografica, Caltanissetta 2012, pp. 121–133.

¹⁶ Cfr. L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in/ G. Macchia (a cura di), *Luigi Pirandello. Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1973, volume II, pp. 517–735.

a Marta Abba nel 1928 sono presenti espliciti riferimenti sia alla melografia, intesa come scrittura o espressione visiva della musica, sia alla convinzione che «si aprirebbe un campo del tutto nuovo alla cinematografia, come espressione visiva non più della parola ma della musica». Nell'intervista *Contro il film parlato*, rilasciata a Oreste Rizzini e pubblicata sul *Corriere della Sera* il 19 aprile 1929, Pirandello manifesta un netto rifiuto verso il film parlante e il cinema che si è messo sulla strada della letteratura:

La cinematografia – dice Pirandello – è un linguaggio di apparenze. Le apparenze non parlano. Un'apparenza non può avere una voce viva e presente che suppone un corpo vivo e presente. Il linguaggio delle apparenze può essere soltanto la musica. Bisogna levare la cinematografia dalla letteratura e metterla soltanto nella musica¹⁷.

E ancora, nell'articolo *Se il film parlante abolirà il teatro*, apparso sul *Corriere della Sera* il 16 giugno 1929, specifica la sua idea del cinema, scrivendo: «Cinemelografia, ecco il nome della vera rivoluzione: il linguaggio visibile della musica». Per Pirandello, dunque, il cinema è un linguaggio che, basato sulla finzione e composto da musica e visione, stimola l'udito e la vista, trasporta lo spettatore coinvolgendolo a livello di subconscio e fornisce la visualizzazione del pensiero.

Se, dopo aver brevemente accennato alla concezione pirandelliana del cinema, ci si sofferma sulla sua filmografia, tra i numerosi film tratti da opere pirandelliane¹⁸ una posizione di rilievo può essere attribuita a *Kaos* e *Tu ridi*, due adattamenti realizzati da Paolo e Vittorio Taviani e tratti dalle *Novelle per un anno*. Distinguendosi nel panorama cinematografico italiano, i due registi si impongono all'attenzione della critica per le loro realizzazioni filmiche all'insegna della «caratterizzazione regionale resa attraverso elementi tipici legati all'identità culturale, alle usanze, alle feste tradizionali», da quanto affermano in una loro intervista rilasciata a Raffaella Setti il 10 dicembre 1993¹⁹.

¹⁷ I. PUPO (a cura di), *Interviste a Pirandello*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2002, pp. 434–435.

¹⁸ Sulla filmografia di Pirandello, tra gli altri, cfr. F. CÀLLARI, *Pirandello soggettista e sceneggiatore di cinema*, in/ S. MILIOTO., E. SCRIVANO (a cura di), *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Mursia, Milano 1984, pp. 177–246; S. MICHELLI, *Pirandello in cinema. Da «Acciaio» a «Káos»*, Bulzoni Editore, Roma 1989, pp. 10–15.

¹⁹ Cfr. Ivi, pp. 139–150.

3. TU RIDI

Come si legge tra le informazioni riportate in apertura del DVD, *Tu ridi* «ha ottenuto dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri Dipartimento dello Spettacolo il riconoscimento di ‘Film di Interesse Culturale Nazionale’». Prodotto nel 1998 da Grazia Volpi, con la sceneggiatura e la regia di Paolo e Vittorio Taviani, con le musiche composte e dirette da Nicola Piovani, il film si propone come trasposizione cinematografica del contenuto di alcune *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello; l'intento di conferire all'opera una tessitura narrativa si può cogliere già dalla scelta di indicare ciascuno dei due episodi in cui è diviso il film con il termine racconto²⁰.

3.1. «FELICE» OVVERO LA STORIA DI UN UOMO «INFELICE DI FATTO»

Il primo racconto si intitola «Felice» e presenta nel cast degli attori Antonio Albanese nella parte del protagonista Felice Tespini, Giuseppe Cederna nei panni di Tobia Rambaldi, Luca Zingaretti che interpreta il ruolo di Gino Migliori, Elena Ghiaurov nella parte di Marika e Sabrina Ferilli nel ruolo di Nora²¹.

La prima scena si apre con una visione panoramica della città di Roma, inquadrata di notte e dall'alto, mentre si sente di sottofondo una risata che, diventando sempre più fragorosa, accompagna la telecamera davanti alle finestre e alle porte d'ingresso di diversi palazzi, finché, salite le scale, non giunge all'interno di una camera da letto, avvicinandosi sempre di più a un uomo che ride nel sonno, sotto gli occhi di una donna che lo guarda, seduta ai piedi del letto. Fornendo al pubblico una prima chiave di lettura con cui interpretare la vicenda esistenziale del personaggio, la *voice off* lo presenta, dicendo che si chiama Felice e spiegando che è «Felice di nome, infelice di fatto»²², in quanto «una toccatina al cuore» lo ha costretto da giovane a interrompere la sua promettente carriera di baritono e a lavorare a teatro non più come cantante, bensì come contabile. L'espressione usata per indicare i problemi cardiaci che costringono il protagonista ad abbandonare il palcoscenico può essere intesa come richiamo al titolo della

²⁰ In origine gli episodi del film erano tre, ma il primo, intitolato «La figlia» è stato poi accantonato dai fratelli Taviani. Cfr. A. CATTINI, *Fantasma implacato*, /in/ P. Taviani, V. Taviani (a cura di), *Tu ridi. Sceneggiatura originale e integrale dell'omonimo film*, Publi Paolini, Mantova 1999, p. 10. Per la sceneggiatura del primo episodio cfr. Ivi, pp. 45–57.

²¹ Per un elenco completo dei personaggi e degli interpreti di «Felice» cfr. Ivi, p. 64. Per la sceneggiatura dell'episodio cfr. Ivi, pp. 65–97.

²² P. TAVIANI, V. TAVIANI (a cura di), op. cit., p. 65.

novella pirandelliana *La toccatina*²³. Oltre a Felice, a essere infelice è anche Marika che, dopo averlo ammirato al teatro di Sofia, ha deciso di seguirlo e sposarlo, trovandosi ora a vivere in una città straniera con un marito che non è più un baritono. Non riuscendo a dormire per il fatto che Felice in sonno ride, Marika lo sveglia e, nel tentativo di capire il motivo da cui scaturisce la risata del marito, manifesta la sua gelosia, convinta che egli rida perché sogna di fare l'amore con altre donne. In realtà, l'uomo non riesce a spiegarsi tale stranezza; ribadendo di non sognare nulla, non nasconde l'imbarazzo causato dalle sue involontarie risate e, alla vista di una foto scattata in passato durante un suo spettacolo, ritorna con il ricordo alla sua brillante attività lirica.

La dissonanza stridente tra la sua vita di un tempo e l'esistenza quotidiana ovvero il carattere di intima scomposizione causata dal contrasto fra la tristezza interiore e l'esternazione tramite le risate di una apparente felicità connotano l'*incipit* dell'opera cinematografica e mettono in scena uno dei motivi tipici che caratterizzano la concezione poetica pirandelliana. In modo dichiaratamente evidente, a essere messa in scena nella parte iniziale del film è la novella *Tu ridi*, pubblicata sul *Corriere della Sera* del 6 ottobre 1912²⁴. Nel testo letterario il signor Anselmo viene svegliato di notte dalla moglie che, esausta di sentire la sua «risata larga, gorgogliante» (p. 1213), lo scuote, gridandogli quasi in un atto di accusa «Tu ridi!» (p. 1213). Come reso nella scena filmica, nel corrispondente passaggio narrativo la risata del marito viene intesa dalla moglie come manifestazione inconscia di passioni ed emozioni represses e viene contrapposta al proprio stato di malessere depressivo e nervoso causato dalla cieca gelosia²⁵.

Andando a lavoro, Felice assiste ogni mattina ai soprusi messi in atto dal sovrintendente del teatro Gino Migliori ai danni di Tobia Rambaldi, un collega d'ufficio claudicante, costretto a camminare con l'aiuto di un bastone, mentre un altro collega che accompagna Felice ride al vedere la scena. Riconoscente verso Felice che gli si mostra amico, Tobia, che pur affida ad alcuni schizzi le sue idee malinconiche e il suo istinto suicida, svolge anche il suo lavoro per permettergli

²³ Cfr. L. PIRANDELLO, *La toccatina*, /in/ P. Gibellini (a cura di), *Novelle per un anno*, Giunti, Firenze 1994, tomo I, pp. 215–224. Tale novella viene pubblicata prima su *Il Marzocco* del 12 agosto 1906 e poi nella raccolta *La vita nuda*, edita a Milano presso Treves nel 1910 e a Firenze presso Bemporad nel 1922.

²⁴ L'edizione di riferimento a cui rimanda l'indicazione delle pagine riportata nel testo è: L. PIRANDELLO, *Tu ridi*, /in/ P. Gibellini (a cura di), op. cit., tomo II, pp. 1213–1219. La novella viene pubblicata in *Le due maschere*, Quattrini, Firenze, 1914; /in/ *Tu ridi*, Treves, Milano, 1920 e infine inserita /in/ *Tutt'e tre*, Bemporad, Firenze, 1924.

²⁵ La reazione della donna induce a riflettere sulla presenza nell'opera di Pirandello di echi autobiografici, come, ad esempio, in questo caso il fatto che la moglie Maria Antonietta soffre di depressione psichica e di una forma maniacale ed ossessiva di gelosia.

di assistere di nascosto alle prove dello spettacolo de *Le nozze di Figaro* di Mozart e ascoltare l'esibizione della parte che un tempo lo vedeva protagonista²⁶. Se nel film Felice confida le sue imbarazzanti risate notturne al collega Rambaldi, nella novella Anselmo ne parla solo con Susanna, la sua nipotina di otto anni, come se la «risatooòna» (p. 1216) che accompagna il suo sonno, ovvero quell'«allegra risatona, larga, piena, cordiale» (p. 1218) che viene allegramente imitata dalla piccola, sia espressione di uno stato di infantile innocenza e possa essere compresa soltanto dalla bambina.

Nel tentativo di cercare la causa delle sue risate notturne, Felice decide di consultare uno specialista. Il medico (che, pur essendo portato per psichiatria, si è specializzato in un altro campo, a conferma del fatto che nella vita uno vorrebbe fare una cosa e invece si trova a farne un'altra), gli spiega che, anche se è convinto di non sognare, di sicuro nel sonno sogna e ride dei sogni che fa. La risata rappresenta, quindi, una compensazione, nel senso che la natura nel sogno lo aiuta, liberandolo dallo spettacolo delle sue angosciose miserie, e lo conduce nei sogni più gradevoli; così egli, non potendo essere buono di giorno, esprime di notte tramite la risata la sua bonarietà d'animo. Tale risposta ricevuta da Felice ricalca in maniera fedele quella che nella novella pirandelliana il signor Anselmo riceve dal medico consultato che, richiamandosi alle «teorie più recenti [...] sul sonno e sui sogni» (p. 1217), gli spiega che la risata notturna scaturisce dai sogni fatti, dalle situazioni liete che vengono sognate e di cui non si conserva il ricordo perché il sonno è profondo²⁷.

Dal momento che le risate si ripetono ogni notte e Marika continua a interpretarle come espressione del godimento del marito, la loro incomprendimento si trasforma in una lite e la loro incomunicabilità viene espressa con il fatto che la donna parla nella sua madrelingua, mentre l'uomo emette dei suoni privi di significato, dicendo: «Posso capire le tue parole? No. E allora tu non devi capire le mie!»²⁸. L'inserimento nel discorso di espressioni tratte da codici linguistici diversi si può riscontrare in vari passaggi dell'opera pirandelliana, tra cui, ad esempio, nel seguente dialogo tratto dal romanzo *L'esclusa*:

– Ho avuto una lite.

– Non capisco.

²⁶ Mette in rilievo l'attenta selezione di battute tratte da *Le nozze di Figaro* e poste in relazione alla scena filmica immediatamente precedente A. CATTINI, op. cit., p. 22.

²⁷ Il riferimento alle teorie più recenti sul sonno e sui sogni può essere letto come un rinvio agli studi di Freud sull'argomento e inteso come espressione di quella convergenza tematica che accomuna autori vissuti nello stesso periodo storico.

²⁸ P. TAVIANI, V. TAVIANI (a cura di), op. cit., p. 75.

– Una lite! – urlò Rocco, additando la fronte.

– Ah, una lite, benissimo: *a strife, der Streite, une mêlée, yes*, capito benissimo. Si dice *lite* in italiano? Li-te, benissimo. Che cosa posso io fare?²⁹

Il ricorso al multilinguismo appare un espediente stilistico che permette di rendere visibile nel testo la scomposizione della realtà linguistica in frammenti espressivi eterogenei. Ritornando al film, la scelta di far esprimere la donna in bulgaro e il marito in una sequela insignificante di vocaboli inventati costituisce «la forza della scena, nasce dal bisogno del personaggio di arrivare alla giusta forza comunicativa»³⁰, come dichiarano i fratelli Taviani nell'intervista sopra citata, rispondendo alla domanda relativa al significato dei numerosi brani mistilingui nei loro film.

Il litigio con Marika induce Felice ad andare a dormire sotto un albero in un parco, dove ha luogo l'azione risolutiva della vicenda: qui è la caduta sulla sua testa di una pigna a costituire l'elemento che gli permette di capire il motivo delle sue risate e a scoprire con amarezza che a suscitare il suo riso è la visione delle angherie subite da Tobia. In un netto contrasto tra sonno e veglia, il protagonista è condannato a sentirsi «fuori di chiave» e a vivere in balia di istinti sconosciuti un'esistenza vuota di significato; ma come Belluca, il protagonista de *Il treno ha fischiato*, sentendo il fischio del treno scopre il mondo intorno a sé, così Felice si risveglia dal sonno e in modo definitivo comprende con intima tristezza il motivo del suo riso. Allo stesso modo, Anselmo della novella *Tu ridi*, ricordandosi di uno dei sogni che lo fanno ridere ogni notte, prova disgusto a capire che ride al vedere l'umiliazione di un collega privato del bastone da parte del capoufficio e tramite la riflessione comprende che la sua risata non può essere altro che espressione di stupidità:

[...] lo spirito filosofico, che già da parecchi anni gli scorreva dentro, anche questa volta gli venne in soccorso, e gli dimostrò che, via, era naturale che ridesse di stupidaggini. Di che voleva ridere? Nelle sue condizioni, bisognava pure che diventasse stupido, per ridere. (p. 1219)

Sia nella novella sia nel film la risata, creduta in un primo momento l'esterizzazione di una felicità sconosciuta, si rivela per i personaggi causa di incomprensioni e motivo di mortificazione, mentre per il lettore e lo spettatore diventa stru-

²⁹ L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, /in/ G. Macchia (a cura di), op. cit., volume I, p. 15.

³⁰ R. SETTI, op. cit., p. 145. Per approfondire aspetti linguistici legati all'uso nei due episodi del film di codici linguistici diversi cfr. SETTI R., op. cit., pp. 75-78.

mento umoristico, nella misura in cui stimola la riflessione inducendo a cogliere il particolare che è diverso da quello che ci si aspetterebbe di vedere.

Abbandonato dalla moglie e ricevuta da un collega, che ride per non piangere, la notizia della morte di Tobia, Felice si reca a omaggiare la salma del defunto, a cui chiede perdono. Tornato in ufficio per l'ultima volta, scrive una lettera di addio alla moglie, comunicandole di partire per un lungo viaggio e augurandole di essere felice con un uomo che la faccia sorridere di giorno, perché le risate di notte fanno paura anche a lui. Partendo dal tema del suicidio i fratelli Taviani fanno incastrare sapientemente in questa parte della vicenda il contenuto di un'altra novella. Secondo il sovrintendente, che si esprime con un atteggiamento di arrogante ferezza, Rambaldi era il più scrupoloso di tutti i contabili, ma come uomo era un imbecille perché, prima di togliersi la vita, avrebbe potuto prendersi qualche soddisfazione, uccidendo lui, in quanto uomo che egli odiava. Tale considerazione è tratta da *L'imbecille*³¹, in cui si legge:

[...] Pulino è stato un imbecille, non perché si è impiccato, ma perché, prima di impiccarsi, non è andato a Roma ad ammazzar Guido Mazzarini. Già! [...] Quando uno non sa più che farsi della propria vita, se non fa così, se prima d'uccidersi non ammazza un Mazzarini qualunque, è un imbecille³².

Come nel brano narrativo Luca Fazio sente il suddetto discorso di Paroni, lo segue e, minacciandolo con una rivoltella, vendica Pulino costringendo Paroni a mettere per iscritto il suo pentimento e il riconoscimento di essere «il vero imbecille»³³; allo stesso modo nella trasposizione cinematografica Felice pedina di notte il sovrintendente, salito in casa sua, lo minaccia con una pistola giocattolo e gli comunica di voler vendicare l'imbecille di Tobia, prima di raggiungerlo; dopo avergli messo paura, lo costringe a scrivere sotto dettatura una lettera di pentimento del comportamento codardo avuto verso il defunto e a dichiarare se stesso come il vero imbecille. Sia la novella sia la scena filmica in esame si concludono con le stesse parole per esprimere la certezza che rispetto alla stesura di una tale lettera, l'atto di togliersi la vita è «una cosa un tantino più difficile»³⁴.

³¹ Cfr. L. Pirandello, *L'imbecille*, /in/ P. Gibellini (a cura di), op. cit., tomo I, pp. 431–438. La novella viene pubblicata sul *Corriere della sera* l'11 settembre 1912, poi esce /in/ *La Trappola*, Treves, Milano e, infine, /in/ *La rallegrata*, Bemporad, Firenze, 1922.

³² Ivi, p. 433.

³³ Ivi, p. 438.

³⁴ Ivi, p. 438; P. TAVIANI, V. TAVIANI (a cura di), op. cit., p. 88.

Il giorno seguente Felice decide di recarsi in spiaggia per concludere la vita lanciandosi in balia delle onde, come pensa nella novella *Sole e ombra*³⁵ anche il protagonista Ciunna che decide di finire i suoi giorni buttandosi a mare. Costui, percorrendo a bordo di una carrozza la strada in direzione della borgata marina di Porto Empedocle, sente risvegliare in sé il suo estro comico: «Era in vena di salutare ogni cosa, per l'ultima volta, ma senz'alcuna afflizione; come se, con la gioia che in quel momento provava, si sentisse compensato di tutto». Prima di morire ha lo stesso atteggiamento verso il mondo che lo circonda anche Matteo Sinagra nella novella *Da sé* :

Ora è leggero leggero: una piuma! Ha ritrovato se stesso; è entrato nella sua qualità, d'ombra di se stesso. Libero d'ogni ostacolo, scevro d'ogni afflizione, esente d'ogni peso, va a riposarsi comodamente. [...]

E guarda con occhi nuovi le cose che non sono più per lui, che per lui non hanno più senso.

Gli alberi... oh guarda! Erano così gli alberi? Erano questi? [...] E là, in fondo, il mare... Era così? Quello, il mare?³⁶

In *Sole e ombra* Ciunna vede seduti ai bordi della strada mendicanti, ciechi e storpi e, provando un senso di commiserazione, grida loro di salire a bordo con lui: «Allegrì! Allegrì! Andiamo a buttarci a mare tutti quanti! Una carrozzata di disperati! Su, su, figliuoli! Salite salite! La vita è bella e non dobbiamo affliggerla con la nostra vista»³⁷. Con le stesse parole nel film *Felice*, a bordo del taxi che lo conduce al mare, vedendo lungo la strada alla periferia di Roma gruppi di diseredati che vivono lì accampati, rispondendo a uno di loro che gli chiede di poter salire a bordo, grida: «Ma sì, salite... andiamo a buttarci a mare tutti quanti! Una carrozzata di disperati! Su, su, salite, salite! Ma allegrì! La vita è bella e non dobbiamo affliggerla con la nostra vista!»³⁸. In questa scena, in un richiamo a distanza con la prima trasposizione cinematografica di novelle pirandelliane, si sentono le note del tintinnio del campanello legato alla zampa del corvo presente nel film *Kaos*³⁹. L'invito a stare allegrì e a ridere nel dolore è un motivo ricor-

³⁵ Cfr. L. PIRANDELLO, *Sole e ombra*, in/ P. Gibellini (a cura di), op. cit., tomo I, pp. 411–412. Apparsa per la prima volta sulla *Rassegna settimanale universale* del 1° novembre 1896, la novella viene pubblicata in/ *Beffe della morte e della vita*, Lumachi, Firenze, 1902 e poi inserita nella raccolta *La rallegrata*, Bemporad, Firenze, 1922.

³⁶ Ivi, p. 2104.

³⁷ L. PIRANDELLO, *Sole e ombra*, op. cit., p. 414.

³⁸ P. TAVIANI, V. TAVIANI (a cura di), op. cit., pp. 89–90.

³⁹ Sui fili tematici che uniscono *Tu ridi* a *Kaos* cfr. R. SETTI, op. cit., p. 73. Per un'analisi

rente nell'opera pirandelliana; tra i numerosi passaggi, il seguente, tratto dalla lettera del 1° gennaio 1888 alla sorella Lina e al cognato Calogero De Castro, sembra esplicitare la concezione dell'autore a riguardo:

Oggi è il primo dell'anno e jeri fu l'ultimo dell'anno passato. Jeri non ho mangiato ed oggi non mangerò; ma quel che è più, né jeri ho fumato né oggi potrò fumare. Voi intendete: ho mal di denti, il mio solito divagamento di tutte le feste – e per di più il palato così gonfio da non poter parlare. Piccole miserie, cose da nulla. Siamo allegri, eh?!... allegri e ridiamo...

Prima di finire quest'anno che è appena cominciato, vi prometto di essere qualche cosa di simile ad una celebrità di genere allegro: ho pronto, o quasi, un volume di *Canzoni allegre*, ho ideato e scriverò e farò rappresentare una commedia intitolata *La gente allegra*, ho ideato e scriverò un libro intitolato *Le allegrie di Bizzarro*, e immediatamente dopo sarò *passalone*, cioè farò il volontario celebre. Buon capo d'anno, dunque, e siamo allegri, eh?!... allegri e ridiamo⁴⁰.

La frase «siamo allegri, eh?!... allegri e ridiamo» viene più volte ripetuta nella lettera a mo' di ritornello dal significato paradossale e con un'espressione opposta al suo reale significato. Già nella lettera del 4 dicembre 1887 Pirandello aveva dato ai genitori le chiavi di lettura per interpretare il termine «allegria», sotteso nel titolo della commedia *La gente allegra* che avrebbe scritto: «Il titolo non v'inganni – è quanto di più triste si può immaginare sotto l'apparenza del riso». L'incitamento presente nelle parole del giovane Pirandello consiste, perciò, nel superare il dolore e le difficoltà attraverso un'allegria e un riso dal sapore amaro. L'allegria e l'invito a restare allegri compaiono, inoltre, anche ne *Il fu Mattia Pascal* quale emblema dell'atteggiamento di chi si è rassegnato a ridere delle proprie disgrazie⁴¹.

In un rapporto di evidente parallelismo tra novella e film si svolge anche la scena seguente. Nel brano narrativo Ciunna, recatosi a Porto Empedocle, incontra il suo vecchio amico Tino che, distogliendolo dal suo «affaruccio», lo porta con sé con la promessa di farlo ridere e fargli «passare la *qualunquissima* cosa»;

del film *Kaos* cfr. S. MICHELI, op. cit., pp. 37–73; per approfondire aspetti fotocinetici di *Kaos* in combinazione con la parola e il suono, tra gli altri, cfr. S. MICHELI, *Il film, struttura, lingua e stile. Analisi su alcuni campioni di cinema italiano: Antonioni, Scola, Visconti, Taviani*, Bulzoni Editore, Roma 1991, pp. 45–61.

⁴⁰ L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886-1889)*. Introduzione e note di E. Providenti, Bulzoni, Roma 1994, p. 245.

⁴¹ Cfr. L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in G. Macchia (a cura di), op. cit., p. 448: Adriano Meis s'imbatte in un ubriaco filosofo che lo invita a restare allegro.

insieme fanno il bagno, al ristorante passano ore in allegria e Ciunna decide di tornare a casa. Sulla strada del ritorno è, però, il ricordo della lettera d'addio che aveva lasciato la mattina prima di uscire a sconvolgere la sua mente e a indurlo a prendere il veleno che gli era rimasto in tasca. In maniera analoga nel film a regalare a Felice ultimi momenti di serenità è l'incontro al mare con Nora, una vecchia amica corista; insieme fanno il bagno e passano delle ore spensierate tra pranzo e musica lirica; ricordando la sua prestigiosa esibizione nella parte di Taddeo nel finale della scena IV del secondo atto de *L'italiana in Algeri* di Rossini, Felice le confessa che quando cantavano insieme si era innamorato di lei e poi accetta di esibirsi nel locale dove si trovano. Mediante l'alternarsi di scene del suo ultimo trionfante spettacolo sul palcoscenico e di quelle che lo vedono protagonista in quel momento, in una simbiosi tra passato e presente, il film esprime il senso del necessario imporsi della sorte che si fa beffa dell'uomo che dalla gloria del successo cade in uno stato di desolante miseria. Infine, mentre Nora con la sua compagnia va ad esibirsi, si vedono appesi a un pezzo di legno conficcato sulla spiaggia il cappello e la giacca di Felice con in tasca la dichiarazione fatta scrivere a Migliori⁴².

In un fitto intrecciarsi di rimandi intertestuali il primo episodio offre un ottimo esempio di accostamento lineare delle vicende tratte da tre novelle, un mirabile incastro narrativo di tasselli che ripropongono sullo schermo un angolo del mosaico della produzione pirandelliana e permettono una lettura della realtà con gli occhi dello scrittore agrigentino. Analizzando il significato che il riso assume in questo racconto intitolato «Felice» si evince come la lunga e allegra risata notturna può essere considerata manifestazione di una paura inconscia e costituisce un fattore di disagio che crea rottura nel rapporto di coppia; invece la risata che ha luogo di giorno scaturisce dalla visione di una scena considerata divertente, diventa spia d'espressione del grado di sensibilità del soggetto che ride davanti a situazioni che vedono protagonisti gli altri ed è un mezzo per allontanare dalla mente pensieri spiacevoli. Intesa come atto dissacrante, la risata non è espressione di gioia, ma diventa sintomo dell'umoristica scomposizione a cui è soggetta la realtà umana⁴³.

⁴² A riguardo scrive A. CATTINI, op. cit., p. 18: «Dentro Felice sono crollati i valori sociali, esattamente come nei piccoli borghesi e operai che compaiono nel cinema tedesco della stagione che per Kracauer corre da *Caligaris a Hitler*». Il volume a cui fa riferimento è S. KRACAUER, *Von Caligari zu Hitler*, Suhrkamp, Frankfurt 1984.

⁴³ Ribadisce l'assenza del carattere liberatorio del riso pirandelliano F. LORIGGIO, *Pirandello e la storia della narrativa novecentesca*, in/ A. Alessio, C. Persi Haines, L. G. Sbrocchi (a cura di), *L'enigma Pirandello*, Canadian Society for Italian Studies, Ottawa 1987, p. 303.

3.2. «DUE SEQUESTRI» OVVERO IL FORZATO ESILIO DALLA VITA

Il secondo racconto è intitolato «Due sequestri» ed è girato con Turi Ferro che recita la parte del dottor Ballarò e, tra gli altri attori, con Lello Arena nel ruolo del sequestratore e Steve Spedicato nella parte del bambino rapito⁴⁴. La vicenda è ambientata in Sicilia, riconoscibile dalla prima inquadratura che propone la visione del tempio della Concordia di Agrigento in contrasto con lo sfondo grigio della città cresciuta a dismisura⁴⁵. L'azione si svolge in un appartamento di un palazzo popolare, dove un uomo regala a un bambino un computer per farlo esercitare nel disegno, in modo che quando torna a scuola potrà continuare a essere il più bravo; analizzando degli affreschi di Giotto, la voce parlante del programma di disegno contenuto in un dischetto fornisce le istruzioni su come interpretare i dettagli. Solo in un secondo momento, tramite la visione di una pagina di giornale, si forniscono allo spettatore le informazioni necessarie per capire la scena: il bambino si chiama Vincenzo ed è stato sequestrato, in quanto figlio del pentito di mafia Sebastiano Cangemi; con un *flashback* si ricostruisce il sequestro, la conduzione in un albergo abbandonato nelle Madonie e l'umanità del carceriere Rocco che vuole insegnare al bambino a giocare a calcio a piedi nudi come fanno i brasiliani.

Un giorno un cannocchiale permette a Vincenzo di vedere il monte Ballarò, così chiamato dal nome di un uomo che, sequestrato in quel posto, da lì non è più tornato. Mentre il bambino disegna la cima del monte vista dalla finestra, la scritta «cento anni prima» sposta l'azione indietro nel tempo: con una digressione viene ricostruita la storia del dottor Ballarò, un anziano sequestrato ai piedi del monte da uomini con il volto coperto. Ai rapitori, che vogliono che scriva alla moglie una lettera di riscatto, risponde che ai suoi parenti, alla sua seconda moglie e ai due nipoti di lei, lui fa comodo morto, che il miracolo della sua morte loro se lo aspettano da Dio e che, pertanto, ignoreranno la lettera senza pagare alcuna somma di denaro. Riconosciuti i tre contadini disperati che l'hanno rapito portandolo sulla montagna dietro Girgenti, il medico grida contro di loro che, essendo bestie ignoranti che non sanno niente della vita e del mondo, non hanno il diritto di tenerlo prigioniero lì. Nel film è l'anziano padre dei tre rapitori a informarlo che non possono né liberarlo, né ucciderlo, ma che devono tenerlo in quel posto finché Dio vorrà, rassegnati alla pena che loro stessi si sono inflitti, con la consapevolezza che lassù sono tutti «Cristi in croce».

⁴⁴ Per un elenco completo dei personaggi e degli interpreti del secondo episodio cfr. P. TAVIANI, V. TAVIANI (a cura di), op. cit., p. 110; per la sceneggiatura cfr. Ivi, pp. 111–130.

⁴⁵ È dedicato all'immagine della Sicilia presente nel cinema dei fratelli Taviani il volume di GESÙ S. (2000), *La Sicilia di Pirandello nel cinema dei Taviani*, Salarchi Immagini, Comiso.

Alla saggezza della vecchiaia si contrappone l'ignoranza della gioventù: parlando di volta in volta con ognuno dei tre rapitori che gli fanno la guardia, il dottor Ballarò spiega al primo che le stelle che si vedono forse sono scomparse da milioni di anni e che la luce corre a un milione di chilometri al secondo; al secondo che gli occhi sono come un vetro attraverso cui si può vedere e che se cambia il colore, cambiano anche le cose: il mondo non è solo come si è stati abituati a vederlo, ma anche come si vuole vederlo; al terzo dice che solo le bestie non sanno che la terra gira come una trottola, senza che nessuno cada, come disse Galileo. Tali insegnamenti del dottor Ballarò richiamano alla mente, tra gli altri, vari elementi che connotano l'estetica pirandelliana dell'umorismo ovvero il relativismo conoscitivo, la soggettività della percezione, «la lanterninosofia»⁴⁶, «lo strappo nel cielo di carta»⁴⁷, nonché le considerazioni esposte da Mattia Pascal riguardo alle conseguenze apportate dalla rivoluzione copernicana alla concezione dell'infinita piccolezza umana: «Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira [...]». Trasformandosi in una guida, il medico prova commiserazione per quei tre giovani pastori, costretti dalla miseria a diventare banditi, e diviene una persona di famiglia per la gente che vive in quel posto, finché un giorno, giocando a mosca cieca con i bambini dei rapitori, cade, perde la vita e, sepolto sul monte, viene pianto dai tre.

Il racconto cinematografico del rapimento del dottor Ballarò è tratto dalla novella *La cattura*⁴⁸, in cui Guarnotta, un ricco proprietario terriero, viene rapito a scopo di estorsione. Adattando la storia alle esigenze filmiche, la trasposizione risulta fedele all'impianto narrativo originale che in alcune parti viene, comunque, modificato, ridotto o dilatato. Nel testo letterario, ad esempio, la caratterizzazione del personaggio di Guarnotta presenta come elementi rilevanti il fatto che anni prima ha perso l'unico figlio e che, oppresso da un sentimento di pena di vivere, «s'era abituato a sentire la vanità di tutto e il tedio angoscioso della vita»⁴⁹. Nella novella il rapito riconosce i rapitori e, nel tentativo di farli ragionare, si mette a istruirli come un professore che si rivolge a chi è desideroso di sapere:

⁴⁶ Cfr. L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, op. cit., capitolo VIII intitolato «Il lanternino».

⁴⁷ Cfr. Ivi, cap. XII. Sul tema cfr. E. LAURETTA (a cura di), *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988.

⁴⁸ Cfr. L. PIRANDELLO, *La cattura*, in/ P. Gibellini (a cura di), op. cit., tomo II, pp. 1709–1725. La novella viene pubblicata in *Aprutium* nel 1918, in/ *Il carnevale dei morti*, Firenze, Batti-stelli, 1919 e in *La giara*, Firenze, Bemporad, 1928.

⁴⁹ Ivi, p. 1711.

Parlò della bella luna che ora, addio, sarebbe tramontata; parlò delle stelle che Dio aveva fatto e messo così lontane perché le bestie non sapessero ch'erano tanti mondi più grandi assai della terra; e parlò della terra che soltanto le bestie non sanno che gira come una trottola [...]»⁵⁰.

Alla tripartizione degli insegnamenti che nel film vengono rivolti rispettivamente ai tre fratelli, si contrappone nella novella un unico passaggio narrativo e, mentre non viene menzionato l'intervento del padre dei rapitori, riceve invece spazio diegetico l'indicazione della voce narrante che tratteggia i rapitori a loro volta come vittime che, costrette a subire le conseguenze del loro errore, decidono di tenere in vita il prigioniero e si sacrificano stando lì a fargli da guardia e a tenergli compagnia, instaurando con lui un rapporto quasi filiale.

Nel film l'azione ritorna nell'albergo, dove il sequestratore legge sul giornale la notizia che il padre del piccolo Vincenzo sta collaborando con la giustizia; così, dopo aver giocato con lui a calcio a piedi nudi, lo uccide con un colpo di pietra e lo scioglie nell'acido. Terminato il suo compito, il rapitore si mette a letto, mentre vengono inquadrare immagini presenti sullo schermo del computer e raffiguranti i volti disperati dipinti da Giotto nel ciclo della Cappella degli Scrovegni. Il film si conclude proponendo in modo ciclico la scena del rapitore che balla come aveva fatto all'inizio dell'episodio, ma con la differenza che adesso si trova in carcere dietro le sbarre.

Interpretato come oggetto della narrazione e come strumento rappresentativo, nel secondo episodio il riso è espressione dell'ignoranza dei rapitori, dell'arrendevolezza delle vittime e dell'innocenza dei bambini, ma è un elemento che tramite la riflessione si trasforma in amara consapevolezza. In particolare, mostrando l'esito tragico di un sequestro organizzato dalla mafia, i fratelli Taviani, come afferma Cattini (1999) «contribuiscono ad aggiornare i tratti del comico della marionetta umana» (ivi, pp. 9-10). Mettendo a confronto due diversi modi di agire distanti nel tempo ma causati dallo stesso obiettivo, attualizzano il tema e offrono uno stimolo per riflettere su uno squarcio di realtà tragicamente contemporanea⁵¹. Rintracciando nel racconto filmico le analogie tematiche, si evince come alla famiglia che si viene a creare sulla montagna e al senso di rispetto dei rapitori verso l'anziano prigioniero fanno da controcanto le attenzioni del carceriere verso il giovane rapito e si contrappongono le ferree regole della famiglia

⁵⁰ Ivi, p. 1720.

⁵¹ L'episodio del rapimento di Vincenzo è ispirato a un reale fatto di cronaca, ovvero al rapimento e all'uccisione nell'acido del figlio del boss Di Matteo, secondo R. SETTI, op. cit., p. 72. Vede nell'episodio l'intento di «far risaltare l'inarrestabile imbarbarimento dei costumi attuali rispetto al passato» S. GESU, op. cit., p. 17.

mafiosa che non ammette pentimenti né pentiti; un ulteriore punto d'incontro tra i due sequestri consiste nel fatto che prima di morire entrambi i prigionieri giocano, il dottor Ballarò a moscacieca con i figli dei rapitori e Vincenzo gioca a calcio con il carceriere.

Oltre a presentare chiari ed evidenti richiami al testo pirandelliano, l'episodio è costruito con maestria su una fitta rete di rinvii interni e su un intrecciarsi di echi e collegamenti anche con il primo episodio. Se, infatti, Felice si lascia assorbire dalla musica di Mozart e Rossini nel primo episodio, nel secondo episodio, invece, Vincenzo proietta la propria storia nei dettagli di tre affreschi padovani di Giotto, ossia il bacio di Giuda nella *Cattura di Cristo*, le madri della *Strage degli innocenti* e due angeli del *Compianto su Cristo morto*; e ancora, se la musica offre la rappresentazione di una realtà altra ma possibile e costituisce per il protagonista l'unica ragion d'essere, l'arte offre non solo quella che Cattini (1999) definisce «l'exemplum della ripetizione della Storia» (ivi, p. 28), ma diventa espediente che introduce il senso del dolore e della rassegnazione ad accettare la fine imposta.

4. CONCLUSIONE

Considerando le varie operazioni che possono riscontrarsi in un adattamento cinematografico⁵², in *Tu ridi* si può rintracciare sia la sottrazione sia l'aggiunta di elementi rispetto al testo letterario di riferimento; alcuni passaggi narrativi vengono condensati nel film in una sintesi drammatica che ripropone la successione immediata di più eventi, altri invece vengono dilatati e con un'operazione di espansione ricevono più spazio nella rappresentazione filmica. Come evidenziato, a essere oggetto di variazione rispetto alle novelle di Pirandello sono, tra l'altro, alcuni tratti della caratterizzazione dei personaggi, della loro professione e delle loro esperienze di vita: a tal riguardo, l'opera cinematografica trae motivi di ispirazione dalla fonte letteraria, ma si sviluppa in modo indipendente. Dal momento che il film ripercorre in maniera lineare alcuni tasselli dello svolgimento diegetico di vari racconti, mediante delle scene tradotte per lo schermo senza tradire il significato del testo originario raggiunge quello che Setti (2001) definisce «un risultato di equivalenza tra il materiale di partenza e la realizzazione filmica» (ivi, p. 71)⁵³. Nel primo episodio nella fusione narrativa fra le tre novelle

⁵² Cfr. P. DIADORI, P. MICHELI, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra, Perugia 2010, p. 93.

⁵³ Definisce l'equivalenza come operazione tramite cui «vengono restituiti non tanto i con-

non viene stravolto il senso ultimo e, nelle scelte linguistiche operate, emerge, da un lato, l'intento di evitare passaggi che possano risultare troppo letterari, ma dall'altro quello di inserire batture che restituiscano il sapore originario del testo, in rispetto della poetica dell'autore. Nel secondo episodio l'incastro delle due vicende realizza un confronto tra presente e passato e dal punto di vista linguistico la presenza del dialetto, accanto all'italiano regionale e a quello standard, connota sul piano diatopico i parlanti, permettendo di percepire anche differenze a livello diacronico e diastratico. Girata la prima parte a Roma e la seconda nel comune di Agrigento, in quello di Pietralia Sottana, nel Parco delle Madonie e nelle Foreste delle Petralie, la trasposizione cinematografica dei fratelli Taviani ripropone la visualizzazione di due contesti topografici rilevanti nella parabola biografica di Pirandello e dal punto di vista tecnico presenta un mirabile intreccio tra primi piani e visioni panoramiche, tra inquadrature notturne e visioni diurne, interni di edifici ed esterni cittadini.

In un chiaro legame contenutistico con *Kaos*, *Tu ridi* è ricco di citazioni e allusioni, richiami e suggestioni che rimandano non solo alle novelle da cui è tratto, ma in generale alla poetica umoristica pirandelliana: mettendo in scena il gioco delle maschere in cui prende corpo l'inevitabile scissione tra immagine reale e immagine riflessa di sé, il film invita a riflettere sui motivi di alienazione dell'uomo moderno, sulle contraddizioni della vita, nonché sull'indissolubilità tra il comico e il tragico, intesi come due facce della stessa medaglia. Alla dolorosa e sofferta coesistenza di sentimenti antitetici, suscitati dall'aspirazione a ideali irraggiungibili e dal conseguente disinganno, Pirandello fa riferimento in diversi passaggi della sua opera, tra cui, in particolare, nella lettera dell'11 febbraio 1889 alla sorella Lina:

Mia buona Lina, il mio male è una tristezza profonda che ora scende all'ironia del riso, ora sale in un empito penoso a un desiderio amaro di lagrime. E vorrei piangere, piangere a lungo, o a lungo ridere per disfogare questa mia grande malinconia ma né l'una cosa, né l'altra mi è data, e il pianto sempre mi fa nodo alla gola, e il riso mi muore in una smorfia fredda sulle labbra [...]. Oh a quanti sogni, Lina mia, a quanti piacevoli inganni fattimi innanzi è necessario che rinunci per produrre alla men peggio i miei giorni⁵⁴.

tenuti originari, nelle forme e nell'ordine originari, quanto il senso ultimo, le reazioni, le emozioni che l'originale suscita nel destinatario come risultato finale» L. SALMON KOVARSKI, *Oci ciornie: da Cechov allo schermo*, /in/ G. E. Bussi, L. Salmon Kovarski (a cura di), *Letteratura e cinema. La trasposizione*, CLUEB, Bologna 1996, p. 39.

⁵⁴ R. MARSILI ANTONETTI, *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, Gangemi Editore, Roma 1998, p. 89.

Questo riso che diventa smorfia esprime la triste allegria di Pirandello, il suo valore amaramente antifrastrico e il suo modo di distruggere sogni e illusioni ponendo davanti la dura realtà. Caratterizzata da riso e pianto, sdegno e compassione, la concezione pirandelliana della vita può, pertanto, essere riassunta nella metafora teatrale, per cui l'esistenza altro non è che un'«eterna commedia di mediocri passioni e di insulse vanità»⁵⁵, come quelle portate sullo schermo dal film *Tu ridi*.

Summary

ASPECTS OF THE COMIC BETWEEN CONTRADICTIONS AND INCOMMUNICABILITY. THE LITERARY SUBSTRATE OF *TU RIDI* (*YOU LAUGH*)

After an introduction about Pirandello's conception of the comic and his idea of cinema as a display of the thought, this paper aims to analyze the literary substrate of *Tu ridi* (*You laugh*), a 1998 Italian film adaptation based on short stories by Luigi Pirandello directed by Paolo and Vittorio Taviani. It will reflect on the meaning of the comic that is expressed with laughter and is not only the object of the narrative, but also the instrument of cinematographic representation.

Keywords: Luigi Pirandello, *Tu ridi*, Pirandello's conception of the comic.

Streszczenie

KONCEPCJA KOMIZMU MIĘDZY SPRZECZNOŚCIĄ A NIEMOŻNOŚCIĄ POROZUMIENIA. PODŁOŻE LITERACKIE FILMU "TU RIDI"

Po kilku słowach wstępu, który poświęcony został pirandellowskiej koncepcji komizmu i jego idei kina, w niniejszym artykule skupiono się na analizie podłoża literackiego filmu pt. „Tu ridi” („*You laugh*”), filmowej adaptacji opowiadań Luigi Pirandello, zrealizowanej w 1998 roku w oparciu o scenariusz Paola i Vittoria Tavianich. W dalszej części eseju zamierza do refleksji na temat znaczenia komizmu który, wyrażony poprzez śmiech, jest nie tylko przedmiotem narracji, ale także narzędziem filmowego przedstawienia.

Tłumaczenie: Katarzyna Jachimowicz

Słowa kluczowe: Luigi Pirandello, koncepcja komizmu, *Tu ridi*.

⁵⁵ L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886–1889)*, op. cit., p. 270.

